

Klassische Illustratoren

I. Francisco Goya



1. Selbstporträt Musée Bonnat, Bayonne

FRANCISCO GOYA

von

Dr. KURT BERTELS

Mit 53 Abbildungen nach Gemälden,
Zeichnungen und Kupferstichen



München und Leipzig
R. Piper & Co., Verlag
1907

Gleichzeitig erschien in derselben Sammlung:

II. **William Hogarth.** Von **Julius Meier-Gräfe**

Francisco Goya

S p a n i e n. In der Geschichte Europas gibt es zwei Zeitalter, welche durch ihre ungeheure Spannung sich vor allen andern auszeichnen: das Zeitalter der Gotik und das der grossen Revolution. In beiden entlädt sich ein gar zu lange unterdrücktes Lebensgefühl in den leidenschaftlichsten Formen der Ketzerei und Kritik. Beide Male ist es der mitteleuropäische Geist, der Geist der Gallier und Germanen, der sich gegen die Fremdherrschaft von Lebensformen empört, wie sie in den Ländern des südlichen blauen Himmels in dem ersten Jahrtausend europäischer Staatengeschichte sich ausgebildet hatten.

Der Feldzug, den heute der Simplizissimus gegen Pfaffen und Staatsanwälte führt, ist eines von vielen Anzeichen dafür, dass zum drittenmal ein solcher Entscheidungskrieg des natürlichen Gefühls und des natürlichen Willens der Völker gegen fremde Form und Norm sich vorbereitet.

Allemal sind es Feudalismus und Klerikalismus in irgendeiner Art, gegen die die Naturkraft des Volkes sich erhebt. Und immer scheint dann ein geheimes Einverständnis zwischen den Ländern des mittleren Europa zu herrschen, zu dem in diesem Sinne auch Nordspanien und Norditalien gezählt werden müssen.

Die Entwicklungsgeschichte der iberischen Halbinsel geht im übrigen ihre sehr eigenen Wege, erheblich abweichend von dem, was wir in andern Ländern Gemeinsames und Gleichartiges auftreten sehen. Die Kreuzzüge dauern dort bis zum Fall von Granada; Cid, der Glaubensritter, bleibt der Held des Volkes. Die Renaissance kommt zu gar keiner Geltung, hier und da ein Ornament, eine Fassade, das ist alles. Die hellenische Kunst des Denkens bleibt unverstanden. Der breite Strom mittelalterlichen Lebens wälzt sich ungehemmt in die neueren Zeiten.

Die Habsburger organisieren das Land nach dem Schema: Himmel, Erde, Hölle. Unerreichbar hoch thront der König, von

seinen Granden wie von Erzengeln umgeben. Auf der Erde darf sich das Volk von Tag zu Tag um sein elendes Leben plagen. Der Inquisition verfällt, wer auch nur den Verdacht unabhängigen Denkens und Wollens erregt. Viel mehr als Don Quixote repräsentiert Sancho Pansa das spanische Volk, wie es durch den frostigen Eigensinn der Habsburger geworden. Jede volkstümliche Regung ist erstickt, jeder steigende Trieb unterbunden, alles selbständige Temperament des Denkens erlahmt oder verboten, aber die Herrschaft der Toten Hand ist bis zur Allmacht gesteigert. Das furchtbarste Beispiel, wohin es führt, wenn eine Regierung die kritischen Kräfte des Volkes ertötet. Wohl hat das Jahrhundert des Verfalls einen Velazquez, einen Cervantes hervorgebracht. Aber das Volk war doch — sicut cadaver. Die Goldbarren, die Silberflotten aus Amerika haben dem Lande kein Heil gebracht. Nicht die Gemütsruhe des Lebens, sondern das Regesein, die Betätigung aller Kräfte, verbürgt das frohe Wachsen eines Volkes.

Die Bourbonen, welche vor zweihundert Jahren in Madrid zur Regierung kamen, versuchten es, Schwung und Frische in die Verwaltung ihres Landes zu bringen. Gleich der erste von ihnen bemüht sich, gegenüber dem versteinerten Régime seine eigene lebensvolle Person zur Geltung zu bringen. Aber die Sünden des siebzehnten Jahrhunderts rächten sich durch Generationen. Die Trägheit im allgemeinen und der Klerus ganz im besonderen führen einen hartnäckigen Kampf um ihre Titel und Renten. Das heilige Recht auf Dummheit schien in Gefahr zu sein. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zählt man in Spanien an die zweihunderttausend Personen geistlichen Standes. Dennoch gelingt es der Regierung Karls III., 1773 in Rom die Aufhebung des Jesuitenordens durchzusetzen. Der sittliche Ernst, die wirtschaftliche Begabung dieses Monarchen zeitigen endlich Erfolge. Die Ämter werden mit den Tüchtigsten besetzt, Männer aus dem Volk gelangen in massgebende Stellungen. Und während die bourbonischen Vettern und der Pariser Hof in rosenroter Ahnungslosigkeit ihre Tage vertändeln, bemüht man sich in Madrid, durch ehrliche Wirtschaftspolitik den Wert der Arbeit des Volkes zu erhöhen.

Nun aber geschieht das Furchtbare. Auf Karl III., der wenige Monate vor Einberufung der französischen Nationalversammlung stirbt, folgt sein gänzlich unfähiger Sohn. Marie Luise, die ihn

beherrscht, schafft sich Einfluss auf die Regierung, nur um in der schamlosesten Weise die Macht für ihre persönlichen Wünsche auszunutzen. In wenigen Jahren ist aller errungene Fortschritt vernichtet, die Günstlinge der Königin schalten nach Belieben und verfahren alles durch ihre törichte Politik. Der Klerus und alle grossen Spitzbuben befestigen ihre erschütterten Positionen, der Hof bietet das Bild eines öffentlichen Skandals sondergleichen. Aber das spanische Volk ist an unbedingte monarchische Treue gewöhnt, der Aufstand der Comuneros gegen Kaiser Karl V. ist längst vergessen. Während Marat, Danton, Robespierre ihre grausigen Taten tun, verharrt Spanien in dumpfer Ergebung.

In diese Zeit unheimlicher Spannung fallen die erstaunlichsten Leistungen Goyas. Wären seine Radierungen anonym geblieben, wir würden fühlen: das hier ist die Revolution in Spanien, das der Notschrei des Volkes gegen den Widersinn, gegen das Unnatürliche der offiziellen Kultur, das die Empörung als Antwort auf unwürdige Zumutungen.

Goyas „Caprichos“ und die Werke, die er in demselben Geist geschaffen, übersteigen so stark ihre nur-künstlerische Bedeutung, dass es notwendig ist, weit auszuholen, um sie in weltgeschichtlichem Zusammenhang zu begreifen. Hier wird ein grosser Künstler zum Illustrator seiner Zeit und aller ihrer Instinkte, hier ringt soviel unbewusstes, natürliches, unbefangenes Gefühl nach Formen der Mitteilung. Die offizielle Welt war übereingekommen, Dinge zu sehen, die gar nicht da waren, und gewisse andere Dinge, die sich sehr breit machten, als nicht vorhanden zu betrachten. Das war ja so angenehm. Nun wird das Erbärmliche alles unehrlichen Scheines blossgelegt. Goya zeichnet mit grimmiger Gewissenhaftigkeit, was er sieht, weil es so zu sehen ist, alles auf die einfachste und darum so drastisch überzeugende Form gebracht. Aber es scheint mir unmöglich, Goya nur als Freidenker, als Anarchisten zu erfassen. Das wäre zu kleinlich. Er vollzieht einfach den Willen der Stärksten des Volkes wie ein Werkzeug, das selber denkt.

H e i m a t u n d J u g e n d. Die Landschaft Aragonien ist arm und öde. Nur in der Nähe der wenigen Wasseradern gibt es Gärten und Fruchtbarkeit. Fern zieht die Schneekette der Pyrenäen vorüber. Eigentümliche Beleuchtungen geben der Gegend oft eine unheimlich düstere Maske. Grell schwefelgelb kriecht am Horizont ein Streif neben ganz schwarzem Walde

her. Darüber ein trostloser Himmel. — Starr, reglos steht der Aragonier einen halben Tag lang auf demselben Fleck an der Strasse. Da kommt ein anderer vorbei, es gibt geringen Streit: das Messer steckt in der Brust des Gegners.

In dieser Landschaft war Francisco de Goya zu Hause. Seine Lebensdauer fällt mit der Goethes fast zusammen. Er hat einige Jugendjahre in Italien, die letzten Lebensjahre in Frankreich verbracht. Dazwischen lebte er fast immer in Madrid, in steter Beziehung zum königlichen Hof. Alle die ungeheuren Wandlungen seiner Zeit hat er, der mit dem Augenblick aufs engste zusammenhing, mitgemacht. Abenteuerlich interessant war sein Leben, reich an bedeutenden Momenten war es nicht. Sein persönliches Schicksal tritt durchaus zurück hinter den künstlerischen und menschlichen Manifestationen seiner Werke. Dies als vorläufigen Umriss. —

Goya wurde 1746 unweit Zaragoza geboren. Sein Vater war ein schlichter Landmann, seine Mutter aus vornehmer Familie. Man glaubte an seine Begabung und gab den Fünfzehnjährigen in Zaragoza in die Lehre. Es scheint aber, dass er nicht viel gelernt hat. Er war ein Tunichtgut und machte mehr Streiche als anderes.

Spanien hat keinen einzigen Musiker hervorgebracht, dafür ist beinahe jeder Spanier ein Musikant. Goya war besonders begabt für Gesang und Lautenspiel, er raufte und tanzte gern und hatte Glück bei schönen Frauen.

Nach einer Reihe von Jahren musste er sich den Verfolgungen der Polizei entziehen und ging nach Madrid. Dort hat er gewiss die Werke Tiepolos studiert, der als Hofmaler des Königs zum letztenmal die Pracht der grossen venetianischen Kunst entfaltet hatte.

Aber auch in Madrid machte Goya sich bald unmöglich. Auf abenteuerliche Weise kam er dann nach Rom, wo er sich veranlasst fühlte, das gewohnte Leben fortzusetzen. Das Kopieren der Meisterwerke war ihm zu langweilig. Dafür übte er sein Auge durch schärfste Beobachtung lebhafter Vorgänge und prüfte, wie die berühmten Maler derlei wirkungsvoll herausgebracht hatten. Eine Beschäftigung, die das Herumbummeln auf die menschenfreundlichste Weise begründen hilft.

Eines Tages muss er auch aus Rom Hals über Kopf davon. Er taucht in Zaragoza auf und bekommt dort den ersten grossen Auftrag, ein Fresko in der Kirche Virgen del Pilar. Die Malerei



2. Der Hampelmann, Tapetenkarton. Pradomuseum.

ist ziemlich langweilig, aber es gab Geld, und man war zufrieden. Ein anderer Auftrag hielt ihn dann lange in der ländlichen Stille eines Klosters fest.

Im Jahre 1775 ist er in Madrid und scheint wie verwandelt. Das Bohêmeleben hat er satt. Er ist verheiratet mit Josefa Bayeu, der Schwester eines befreundeten Malers, und gibt sich die redlichste Mühe, eine bürgerliche Existenz und ein gehöriges Ansehen sich zu verschaffen. Dass die Frau diese Wandlung herbeigeführt, ist wenig wahrscheinlich. Er hatte selbst eingesehen, dass die Tollheit allein kein Lebenszweck ist, dass Arbeit nicht von der Lebensfreude abhält, sondern eine höhere, schönere, die Schaffensfreude, erschliesst. Die leichtherzige Ungebundenheit des Künstlerlebens hat er sich übrigens nie versagt, nur hielt er es jetzt für wohltuend, sie auf die solide Basis einer Ehe zu begründen.

D i e T a p e t e n f ü r d e n K ö n i g. Raphael Mengs, der in Madrid die Diktatur der schönen Künste ausübte, verschaffte Goya den ersten Staatsauftrag: Kartons für die Tapetenfabrik des Königs. Der Watteaustil war vorgeschrieben.

Damals lebte die grosse Welt in den Residenzen und an den Edelhöfen in den Formen der Galanterie. Der Kavalierston war die Schlussrakete des Rokoko. Das Leben: ein angenehmer Zeitvertreib. Die Liebe: ein Gesellschaftsspiel. Das Volk: der notwendige Hintergrund. Der Ernst war nur als Maskerade erträglich, wenn der beruhigende Schalk dahinter steckte, der Geist hatte gastronomische Qualitäten. Übrigens, die Tiefe fehlte durchaus nicht, bloss war sie allein dazu da, das Gold für den Flitter der Oberfläche zu liefern.

Es war die Zeit des Federballs und der Schaukel. Man trug die schönsten Strümpfe und machte die zierlichsten Witze. Das Schwert war endgültig dem galanten Degen gewichen, der Degen verwandelte sich in den Spazierstock. Aus den Turnieren waren Ballspiele, aus den Fanfaren und Chorälen waren Flötenkonzerte geworden.

Watteau hatte die Menschen gemalt, die — von Haus aus kräftig und natürlich — durch eine glückliche Politik des Mammons auf bedenkliche Wege der Verfeinerung geraten waren. Aber schon in der nächsten Generation — derjenigen Lancrets — war der Leichtsinn zum Lebenszweck geworden, und die Aristokraten zur Zeit Fragonards endlich hielten die echte freie Natur

schlankweg für nicht gesellschaftsfähig. In Spanien hatte man diese Entwicklung nachgemacht. Und wenn auch der dritte Karl ein strenges Regiment führte, dem Zeitgeschmack der Kunst war er doch ganz ergeben.

Goya gab sich viel Mühe, den Forderungen der angewandten Kunst gerecht zu werden. Er suchte auf die Technik des Webens Rücksicht zu nehmen, Raumerfüllung und Farbe auf die Materialwirkung der Tapeten zu berechnen. Möglichst wenige Farbtöne in möglichst breiten Flächen, grelles Licht und tiefe Schatten. Ein Modellieren des Raumes nicht durch fortschreitende Vertiefung, sondern durch den Kontrast zwischen den lebhaft gedrängten Gruppen des Vordergrundes und den gedämpften landschaftlichen und architektonischen Andeutungen der Ferne. Die Theatralik der Rampe forderte unwillkürlich dazu auf, den Hintergrund als Kulisse zu stellen.

Was das Stoffliche anlangt, so musste Goya den Anregungen der Auftraggeber folgen, doch nahm er sich viel Freiheit, und man ging allmählich immer mehr auf seine Vorschläge ein. Oft waren Lancrets Kompositionen vorbildlich. Während eines Zeitraums von fünfzehn Jahren wiederholten sich die Aufträge, und Goya brachte einige vierzig Kartons zustande.

Ein Picknick im Grünen, ein Bal champêtre am Manzanares, raufende Bauern, Schmuggler, Offiziere. Eine Karosse fährt über den Töpfermarkt, baskische Bauern spielen Ball, eine schöne Frau kokettiert mit dem Sonnenschirm. Man lässt Drachen steigen oder läuft auf Stelzen, man spielt Blindekuh oder schlendert durch das liebe Dasein. Jedermann hält Sport und Spielerei für Staatsaktionen, die Arbeit ist operettenhaft lustig, die ganze Menschheit scheint von ihren Renten zu leben. Selbst das Wäschewaschen scheint ein Vergnügen zu sein, und die Maultiertreiber im Schneesturm finden sich leicht in ihre Lage. Einer der letzten und schönsten Kartons ist „der Hampelmann". Vier junge Mädchen voll entzückenden Übermuts halten die Zipfel eines Tuches und prellen einen ausgestopften Hansnarren in die Luft. Jauchzend verfolgen sie die lächerlichen Bewegungen der Puppe. Es ist kaum möglich, die Vertrottelung des Rokokohelden liebenswürdiger vor das Auge zu führen.

Die Tapeten begründeten den Ruhm des Künstlers. Er hatte Spanien gemalt — teils wie es war, teils wie es sein wollte, und für beides wusste man ihm Dank.



3. Selbstporträt. Conde de Villagonzalo, Madrid.

Genrebilder. Zu vielen Kartons gibt es Ölskizzen, freier, leichter, noch nicht ins Dekorative der Tapeten umgedeutet. Auch hat Goya, Gönnern zuliebe, dieselben Vorwürfe häufig zu Tafelbildern verwertet. Nebenher sind zahllose Genrebilder kleinen Formats entstanden. Insbesondere die Herzogin von Osuna schmückte ihr Landhaus, die Alameda, mit ganzen Serien solcher Schildereien.

Hier war Goya ungebunden. Die farbige Wirkung dieser Kabinettstücke erinnert an die feinsten Guardis, nur dass Goya den Schatten als Schwärze deutet. Das Einleuchtende der Farbe wird durch das Auslöschende der Finsternis noch verstärkt, und so bekommen diese Bilder oft etwas von dem flackernden Schwarzweiss der Goyaschen Griffelkunst.

Auch inhaltlich stehen die Schildereien den gleichzeitig entstandenen Radierungen recht nahe. Goya geht von der Handlung zur Bewegung, vom Dramatischen zum Drastischen. Mehr als die Szene an sich reizt ihn der Affekt bei Gelegenheit einer Szene. Freilich ist es hier der beobachtete Affekt, nicht der erlebte, wie ihn viel später die Wandbilder seines eigenen Landhauses verraten.

Der Alltag bietet keinen Anlass zu sonderlichen Erregungen. Der Bürger ohne Furcht und Tadel — erst recht nicht. Also packt Goya eine Szene aus dem Karneval. Da entfalten sich die unterdrückten orgiastischen Triebe. Die Menschen vermummen sich als Tiere, als Teufel. Und sie tanzen, sie tanzen. Nicht mit Rosenbuketts im Menuettpas, sondern in aller Wollust der Muskelbewegung.

Goya geht in Gefängnisse und Irrenhäuser. Ist nicht der Grössenwahn elementarer als die Grösse? schon darum, weil er unabhängiger ist? — In einem Gewölbe tummeln sich die Geistesgestörten. Mit Cäsarengeste sitzt einer am Boden, halbnackt, auf dem Kopf eine lächerliche Krone, um den Hals ein weisses Band, von dem ein Kartenblatt als Orden oder Amulett auf die Brust hängt. Ein anderer mit indianerhaftem Aufputz lässt sich huldvoll die Hand küssen.

Goya geht in das Hospital der Pestkranken, da sieht er die Verzerrungen des Sterbens. Er geht sogar in die Kirche. Da sieht er, wie ein Besessener in Raserei gerät und hineinbrüllt in die Feier des Gotteshauses. Erschrockene springen hinzu, man schwingt den Weihwedel, um den unsauberen Geist zu beschwören. — Am Karfreitag zwingt man gefangene Ketzer, der Pro-



4. Felix Colón Herr Richard Traumann, Madrid.

zession zu folgen. Marienbilder und heilige Standarten werden einhergetragen. Man bläst Posaunen. Verquält, ingrimmig gebeugt, trotten die Ketzer nebenher. Sie sind zum Hohn nur mit einem weissen Schurz bekleidet und tragen die Coroza, eine spitze weisse mitraähnliche Mütze aus Pergament.

Goya liebt alles, was dem Behäbigen, Behaglichen widerstreitet.

> **„Stehlen, morden, huren, balgen**
> **Heisst bei uns nur die Zeit zerstreun,**
> **Morgen hangen wir am Galgen . . .**

Goyas Banditen illustrieren das Räuberlied! — Aber das Blutrünstige hat niemals etwas von der perfiden Klügelei der flämischen Schauermaler — von Bosch bis Rops, sondern wirkt immer wie der unmittelbare Bericht des Augenzeugen.

Neben den schroffen Bewegungen, den krassen Affekten, gelingt dem Vielgestaltigen die sanfteste, freudigste Wiedergabe einer milden Landschaft, eines harmlosen Festes.



5. Selbstporträt. Herr Pidal, Madrid.

Da ist die „Romeria de San Isidro", ein Volksfest, das ausserhalb Madrids auf den Wiesen und Bergabhängen des Manzanares gefeiert wird. Es ist der fünfzehnte Mai. Ein weisses, unbeschreiblich frohes weisses Licht flutet über das Gewimmel des Volkes und über die Gruppen, die sich gesondert halten, fliesst hinüber in die Ferne und verwischt die Schärfe des Horizonts, den das steinerne Madrid an den Himmel zeichnet.

Frühere Porträts. Aber diese farbigen Schildereien waren nur für kleine Kreise preziöser Kenner bestimmt. Der Fiskus nahm kein Interesse daran. Und ein Publikum gab es damals zwar für das Theater, aber für die Bildkunst so wenig wie für die Politik. Was die Kirchenmacht im zwölften Jahrhundert, war im achtzehnten die Fürstenmacht. Die Hauptstadt hiess

„Residenz“, die Regierung „Kabinett“. Die Malerei war Fürstenkunst wie die grosse Oper. Die Kunst des Porträtierens entschied über den Rang des Künstlers.

Velazquez sah die Könige im Kreise der Granden, der Pairs, der Gleichgestellten. Dass er Bettler und Narren malte, sagt nichts dagegen, sie gleichen den Königen durch das Aussergesellschaftliche ihres Daseins. Anderthalb Jahrhunderte später will der König von der ganzen Nation gesehen werden. Die Attribute der Hoheit gesellen sich ihm nicht mehr wie etwas Selbstverständliches. Er ist Würdenträger. In die Würde, gerade da, wo sie zu gipfeln scheint, schleicht sich der Begriff des Mandats. Und damit ist die Schwenkung ins Bürgerliche gegeben. Die Majestät steht dem Volke nicht mehr vis-à-vis, sondern à la tête desselben. Aber die Prätension der früheren Zeit bleibt, und der Royalismus wird zur Allüre. Der abhebende Schmuck des Fürsten wird zum Putz, der Königsmantel zur Uniform, das Hofleben zur Parade. Und wie der Herr, so der Minister. Diese strotzenden Staatskleider haben nichts gemein mit der berauschenden Seeräuberpracht der Venetianer. Sie sind nur dazu da, das Fehlen der inneren Stärke zu bemänteln. So allein erklärt sich die erschreckende Fadheit zahlloser Porträts jener Zeit.

Goya sprang als ein Unbefangener in diese Welt. Das unstete Wanderleben seiner Jugend hatte das Gefühl der Einzelperson in ihm gestärkt. Seine ersten Porträts nehmen den Menschen in unmittelbarer Frische, ohne ihn durch Tracht oder Geste in soziale Beziehung zu andern Menschen zu setzen.

Famos ist das Selbstporträt, das uns den etwa Dreiunddreissigjährigen zeigt. Er steht in seinem Atelier, die dunkle Figur ist gegen das kalte helle Licht gestellt, das durch ein fast den ganzen Hintergrund füllendes Fenster hereindringt. Shakespeare hätte seine Freude gehabt an diesem Teufelskerl von Mensch und Maler. Stramm steht er da, den linken Fuss vorgesetzt. Auf der in den Nacken fallenden Mähne ein hoher, steifer Hut mit schmaler Krempe; eine sehr kurze Jacke mit gestickten Borten, aus der vorn ein weisses Jabot hervorquillt, und quergestreifte trikotartig anliegende Beinkleider, die, von der Gürtelstelle bis zu den Schuhen herabreichend, die Plastik dieses Gliederbaus prachtvoll herausbringen. Goya hält die Palette und malt vor einer Staffelei.

Dieses kleine Porträt gibt mehr als nur Goyas Gestalt und

Züge. Das jugendliche Element des Zeitalters wird hier lebendig. Das ist der Typus des Abenteurers von Casanova bis Byron und Bonaparte.

Goyas Aussehen, Haltung und Ausdruck haben sich im Lauf der Jahre erstaunlich verändert. Von den dreizehn Bildnissen, die ich gesehen habe, zeigt fast jedes einen neuen Charakter oder doch eine überraschend neue Seite der Person. So könnte z. B. sein Porträt vom Ende der achtziger Jahre für ein Beethovenbildnis gehalten werden. Die ungeheure Vielseitigkeit seines Schaffens, die sein Interesse bald hier, bald dorthin lenkte, und gewiss auch die heftigen Krankheiten, die ihn erschütterten, mögen diesen Wandel der Physiognomie bewirkt haben.

Man denke dagegen an Rembrandt. Rembrandts Zeitalter war einheitlich geschlossen. Daher in der grossen Reihe seiner Selbstbildnisse, trotz aller Lichtexperimente, immer derselbe Mensch, der sich von derber Sinnlichkeit zu einem erschreckenden Überwunden-haben alles Eitlen dieser Erde entwickelt.

Goyas Zeitalter war im geheimen voller Umschwung und Überraschung. Jeder Tag konnte unerwartete Dinge, Taten, Ideen bringen. Die Person des Volkes trat in die Weltgeschichte, die Gesellschaftsnatur des Menschen wurde entdeckt, sprungweise ging alles voran. Goya machte diese Wandlungen mit, und so haben seine Selbstporträts keine Kontinuität.

Dem Selbstporträt schliesst sich das der Gattin Josefa an. Nichts Betäubendes. Eine hübsche Blondine, schlicht, klug, der man es zutraut, dass sie in fast vierzigjähriger Ehe mit dem eigensinnigen Francisco zu leben wusste.

Aber Goya sah bald, dass mit der unmittelbaren Frische nichts zu holen war. Die Menschen wollten zugeknöpft erscheinen, und so bequemte er sich dem Geschmack der Auftraggeber. Der Tapetenmaler des Königs wurde zum Porträtisten der zahlungsfähigen Gesellschaft.

Er hat sehr ungleich gemalt, neben den stärksten entliess er auch äusserst mässige Malereien aus seiner Werkstatt. Jeder Tracht und jeder Mode ist er gerecht geworden: Mengs und Gainsborough, Directoire und Empire, Werther und Biedermeier.

Er machte Karriere. Karl III. liess sich von ihm porträtieren. Er war klug genug, die Anlage des Bildes dem Velazquez abzusehen. Das Bild gefiel mit Recht, und Goya war lanciert. Kaum vierzig Jahre alt, war er Direktor der Akademie, Karl IV.

gab ihm eine feste Staatsanstellung, und um die Jahrhundertwende hatte er als erster Hofmaler das Ziel alles Ehrgeizes erreicht. Dazu kam eine Popularität durch ganz Spanien, die er seinen Kirchenbildern zu danken hatte. Aber ausser denen der Kapelle des heiligen Anton, sagen sie nichts Neues, nichts Merkwürdiges über den Künstler.

Aus der langen Reihe der Porträts, die in der ersten Hälfte seiner Laufbahn gemalt wurden, auf denen die Männer so offiziell, die Frauen so überflüssig, die Kinder so puppenhaft aussehen, heben sich etwelche, die bei den Männern das Geistige, bei den Frauen das Rassige herausbringen, das der Künstler in einigen Modellen entdeckte. Der Maler Bayeu im silbergrauen Frack, der ausserordentlich fein zu dem grauen, pedantisch frisierten Haar gestimmt ist. Der Militärschriftsteller Colón, am Schreibtisch sitzend. Doch erst der ältere Goya verstand es, neben der Persönlichkeit die Person, neben dem Bedeutenden das Wesenhafte eines Menschen zu sehen und darzustellen.

Caprichos. Gleich Rembrandt hat Goya sehr früh sich daran gemacht, die Handhabung der Radiernadel zu erlernen. Sobald er die Technik heraus hatte, begann er, Blätter nach den Gemälden des Velazquez zu stechen. Er verfuhr ziemlich willkürlich. Die Übertragung der Valeurs des Velazquez in Kontrastwirkungen von schwarz und weiss gelang ihm nur mässig. Anderthalb Jahrzehnte lang fehlte es ihm dann an Zeit und vor allem an Motiven, die zur Bearbeitung mit der Nadel gereizt hätten. Anfang der neunziger Jahre war er zum letztenmal für die Tapetenfabrik tätig. Die Arbeit machte ihn nicht froh. Mit seiner äusseren Laufbahn konnte er zufrieden sein, aber der Zwang drückte ihn, dem er sich selbst unterworfen hatte. 1792 erkrankte er heftig. Er litt lange an den Folgen der Krankheit, die auch sein Gehör schädigte, so dass er allmählich ganz taub wurde. Schwermütig und verdrossen zog er sich zurück. Der Mut fehlte ihm, sich an eine grössere Arbeit zu machen. Nur mit dem Stift notierte er allerlei Eindrücke und Einfälle.

Es scheint, dass der Vereinsamte in ein ungewohntes tiefes Nachdenken über sich und sein bisheriges Leben verfiel. War er nicht blindlings eitlen Erfolgen nachgerannt? — „L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même." — Goya hatte das wohl gewusst, und doch hatte er sein künstlerisches Gewissen mit Nachgiebigkeit gegen seine Gönner belastet. Nun nahm er Rache an



6. Dorthin geht die Reise. Capricho No. 66.



7. Strafgericht. Capricho No. 46.



8. Das nennt man so lesen. Capricho No. 29.





9. Studie zu Capricho. No. 50. Prado.

seiner Vergangenheit. Er wollte sich vor sich selbst rehabilitieren. Das Motto, das Ibsen über sein letztes Drama setzte, kann man für Goya umschreiben: „Zeichnen, das heisst Gerichtstag über sich selbst halten."

Die Zeichnungen häuften sich; bald tauchte der Wunsch auf, sie zu verbreiten, und Goya begann, sie auf Kupferplatten zu übertragen. Er verfuhr sehr sorgfältig, hielt sich aber nicht immer an den ersten Entwurf, sondern vereinfachte die Komposition oft beim Zeichnen auf der Platte. Er machte sich mit der neuen Aquatintatechnik vertraut, die er reizvoll und eigenartig mit der Radiertechnik zu verbinden wusste. Und so entstand in fünf Jahren eine Reihe von achtzig Blättern, die unter dem Namen „Caprichos" zusammengefasst wurden.

Eines der Blätter zeigt einen Affen, der in devoter Haltung auf einer Kiste hockt. Er hält Pinsel und Palette und fixiert durchdringend scharf einen grossen Esel, der neben ihm auf den Hinterbeinen sitzt und die Vorderhufe gnädigst — wie zum Handkuss — nach vorn streckt. Im Hintergrund steht eine Staffelei, auf der der Affe das Porträt des Esels bereits entworfen hat. Aber

man vergleiche das Gesicht des Esels mit dem Porträt. Das da auf der Leinwand ist kein Esel mehr, das ist, durch im einzelnen unmerkliche Unterdrückung der Naturtreue, ein Löwenkopf geworden. Der Affe malt den Esel, als ob es der König der Tiere wäre. Eine höhnische Selbstkritik des Pintor del Rey. Das ist die Befreiung des Künstlers von der Fremdherrschaft vorgeschriebener Aufgaben. Seine Skizzen nach der Natur hatte Goya in die Zwangsjacke des französischen Tapetenstils kleiden müssen. Jetzt holte er sich umgekehrt die Porzellanfiguren aus der Gesellschaft und liess sie nach seiner Pfeife tanzen. Aber die Rache wendet sich nicht persönlich gegen die Zufallspuppen, die ihm in die Finger kamen. Der heilige Zorn ist der Zorn des Künstlers, nicht des Menschen. Dieselben Leute, deren Porträts er oft genug gemalt hatte, deren Profile und Silhouetten ihm nur allzu bekannt waren, kamen ihm jetzt ganz unwillkürlich in den Stift. Offiziell hat er die Menschen aufdonnern müssen, jetzt takelt er sie ab. Der Hofmaler hat sich mit den Scheingesichtern der Menschen beschäftigt, hat Charakterköpfe gemalt von den Charakterlosen, hat Geist vorgetäuscht, der nie da war. Jetzt zeichnet er zu dem wahren innern Wesen eines Menschen — wie er es begreift — die wahrhaft bezeichnende körperliche Erscheinung. Er zeigt die Fratze, die hinter der Maske steckt. „O Majestät,“ denkt Goya, „Sie sehen zwar aus wie ein kleiner Immobilienbesitzer, aber wenn es mit rechten Dingen zuginge, sollten Sie aussehen wie dieser Narrenkerl, den ich hier male.“

Äusserlich betrachtet, sind die Caprichos ein Schlüsselroman jener Zeit in Spanien, wo in das letzte Klirren des Mittelalters und in das entzückende Schleppenrauschen des Ancien Régime die unwirschen Ideen der Revolution hineinpolterten. Der Zeichner des demokratischen Gefühls hat Meinungen über die Dinge. Der Geist der Unabhängigkeit schafft Illustratoren. Aber ich kann nicht finden, dass Goya kämpft, dass er unerhörte Anklagen gegen die Todsünden der Gesellschaft schleudert. Er ist mehr Witzbold als Bombenwerfer, mehr Ketzer als Prediger; er hat die Geste des Schwarzsehers, aber er fuchtelt nicht wie ein Volkstribun vor der kritiklosen Menge.

Wie es Wortwitze gibt, gibt es auch Strichwitze. Goya hat deren sehr viele gemacht. Durch geringe Veränderungen in der Richtung oder Krümmung einer Linie, in den Leuchtflecken einer Fläche hat er manchem ursprünglich unbefangenen Entwurf einen



10. Die Faultiere. Capricho No. 50.



11. Er soll stramm sitzen. Capricho No. 17.



12. Du wirst nicht entrinnen. Capricho No. 72.

Doppelsinn gegeben. Er weiss, dass alle Abweichungen vom normalen Kreidestrich des Lebens höchst reizvollen Linienschwung oder wirksamen Wechsel von Licht und Schatten ergeben. Er hat kaum je zu literarischen oder politischen Ideen einen zeichnerischen Gegenwert gesucht. Sondern er geht von optischen Eindrücken aus. Er illustriert nicht Paraphrasen über das Leben, sondern das Leben selbst. Wenn die Offiziellen es für einen Parademarsch halten, Goya nimmt es als Zirkus. Ein Cervantes der Kupferplatte. — Bisher waren die Narren in Spanien zur Belustigung der Machthaber dagewesen. Jetzt brauchten sie ihre derbe Offenheit nicht mehr in lügenhaften Pointen endigen zu lassen. Der Zeitgeist deckte ihnen den Rücken. Der Witz, die Karikatur wurde autonom. Die Entwicklung begann, die zum „Simplizissimus“ führen musste. Gewiss ist Goyas Radiernadel oft ein Instrument, das an die Guillotine der Franzosen erinnert. Aber seine Hinrichtungen sind nicht politisch. Er war nicht der Wauwau der Monarchie. Goya ging von sich aus, von seiner inneren Freiheit, aber es lag ihm schwerlich daran, die Gesellschaft von Madrid durch überlegene Bosheit zu ärgern. Das Pathos der Anklage fehlt. Man hört kein „Wehe, wehe, ihr Scheinheiligen und Pharisäer.“ Desto öfter den grobkörnigen Spruch des Multatuli: „O Publikum, ich verachte dich innig.“ — Die Verachtung war allerdings sehr am Platze. Der Schlaf der Ungerechten war viel zu gut. Aber wenn die Aufklärung überall ad minorem Dei gloriam zu wirken suchte, Goya hielt sich an die optischen Phänomene: abergläubische Weiber, versoffene Kuttenträger. Er durchschaute die Wechselreiterei, die Klerus und Aristokratie zusammen betrieben. Die Ahnentafel ist kein Passepartout für die Logen und Sattelplätze der Weltgeschichte. Der frische Reiter ist der Herr des Pferdes, nicht der lendenlahme Besitzer. Goya hatte weder den milden Blick des Historikers, der zu jeder Schuld auch die Entschuldigung sucht, noch das ungeduldige Achselzucken des Biologen, der an allem Sterbenden, Verderbenden so rasch als möglich vorbei will. Er vertiefte sich in das Absurde und Lächerliche, und grade dadurch überwand er es für sich und für andre.

Das Äussere der Kompositionen ist häufig durch fremde bildliche Darstellungen angeregt worden. Für manches Motiv lässt sich die Stelle nachweisen, von der es entlehnt ist. Bei Chardin zum Beispiel und bei manchem französischen Kupfer-

stecher des galanten Jahrhunderts. Blatt No. 62 ist der Balgerei der Tritonen des Salvator Rosa nachgebildet. Blatt No. 72 die Umdeutung eines Kupfers von Cruikshank, der im Mai 1796 in London erschien. Cruikshank zeichnet eine Tänzerin auf der Bühne, wie sie gerade einen sehr gewagten Pas ausführt. Durch eine halboffene Tür des Proszeniums gucken ihr — einer immer über die Schulter des andern — drei Lebegreise nach Möglichkeit unter die Röcke. Das Publikum im Parterre und in den Logen fühlt sich angenehm chokiert. Goya zeichnet ein Mädchen, das in Aussehen, Kleidung, Körperschwung jener Tänzerin ungemein ähnelt. Die Lustgreise sind — einzeln erkennbar — in widerwärtige Tiere verwandelt, wobei die Brille des einen sehr treffend zum Eulenauge geworden.

Das Obszöne einiger Caprichos geht in der Erfindung auch nicht über das hinaus, was in dem lasziven Rokoko gang und gäbe war. Nur ist bei Goya der Hauptwitz stets in der Zeichnung und nie in den Nebenumständen zu suchen.

Aber alles dieses sind am Ende Äusserlichkeiten. Man könnte noch mehr Momente herausfinden, die die Caprichos den gleichzeitigen Erscheinungen angliedern. Das Entscheidende trifft man damit doch nicht. Das Einzigartige, das Ausserzeitliche der Caprichos muss tiefer gesucht werden. Sie sind es wert, im Horizont des europäischen Geistes begriffen zu werden. Denn das Lebensgefühl macht hier den entscheidenden Schritt vom Rokoko zur Revolution, und das ist weltgeschichtlich eine Wiederholung des Übergangs vom romanischen zum gotischen Zeitalter.

Goyas Zeit neigte heftig zum Okkultismus. Das ist stets ein Zeichen dafür, dass naturnotwendige Instinkte durch den Zwang der herrschenden Kultur unterdrückt werden und nun heimlich oder gewalttätig sich zu entladen suchen. In den Caprichos wird die Fratzenseele der Gotik, wird der Rebellengeist des dreizehnten Jahrhunderts wieder lebendig, in einem zeichnerischen Stil, der Rembrandt zur Voraussetzung hat.

Zu allen Zeiten hat es offizielle Gewalten gegeben, welche als die Anwälte der gesunden Norm den Vernichtungskrieg gegen die Triebmenschen, die Neuerer und Erfinder geführt haben. Und die Verfolgten haben sich allemal zur Abwehr zusammengerottet — offen oder in Geheimbünden — und haben in Schriften und bildlichen Darstellungen ihrem Ingrimm Luft gemacht. Seit anderthalb Jahrtausenden heisst die offizielle Gewalt: katholische



13. Sie werden schon alle herunterfallen. Capricho No. 19.



14. Gespensterchen. Capricho No. 49.



15. Steigen und Stürzen. Capricho No. 56.

Kirche. Hie Christ, hie Antichrist! Hie Kirche, hie Ketzer! das ist der Schlachtruf. Hier die Normalen, die alles nach dem Stundenplan der Betglocke regeln wollen. Dort die Freimütigen, die der natürlichen Eingebung des Augenblicks folgen, die alle Antworten immer wieder in Frage stellen und aus allen Ruhezuständen hinaus wieder den Kopfsprung in das Meer des Ewigneuen, Ewigreizvollen wagen. Das sind die unversöhnlichen Gegensätze des trägen und des waghalsigen Temperaments, des offiziellen und des radikalen Charakters. Und dieser Widerstreit gibt Tonart und Tempo unserer geistigen Entwicklung an.

Es gibt nur ein Normales, nur eine Art von breiter beharrlicher Gesundheit, aber es gibt zwei grundverschiedene Arten von Nichtnormalem. Dieses kann entweder eine Höherentwicklung des Gesunden sein, Steigerung der natürlichen Kräfte, unaufhaltsame Äusserung neuer Erkenntnis, neuen Willens, neuer Lebenslust. Oder — Entartung, Flucht vor der Verantwortung, Ruin des Gewissens, sinnlose Übertreibung aller Genüsse bis zur Grausamkeit, bis zur Vertierung. Nun haben die Nichtnormalen beider Art, die Verfeinerten und die Verlotterten, einige Symptome, die sich ähnlich sehen. Und daher kommt es, dass sie von den blind eifernden Normalen als Feinde des Bestehenden in denselben Kessel geworfen werden.

Ein Lebenszusammenhang der Naturinstinkte und nebenher eine Überlieferung von Natursymbolen, von Tier- und Teufelsbildern hat durch das ganze Mittelalter ununterbrochen bestanden. Die Römer hatten von ihren asiatischen und ägyptischen Feldzügen Sinnbilder orgiastischer Mysterien, Tierfiguren und Fratzen mitgebracht. Das aufsteigende Christentum hatte sich zwar abgewandt von diesen Einflüssen, die in die spätrömische Kunst gedrungen waren, ebenso wie von den asiatischen Phantasien der Apokalypse. Aber Künstler, Ärzte, Alchimisten wahrten die Geheimnisse, erhielten in vielerlei Form die Mysterien und verbürgten die fortlaufende Überlieferung, und im Volke erlosch nie die sehnsüchtige Erinnerung an die heidnische Freiheit der Instinkte.

Das Zeitalter der Kreuzzüge, die furchtbare Glanzzeit der Kirche, zu der alles Andersartige, Andersgläubige endgültig ausgerottet werden sollte, hatte Europa in eine einzige Hochburg des inquisitorischen Geistes verwandelt. Der romanische Baustil bedeutet die scheinbar vollendete Christianisierung, den Sieg und



16. Fries in der Lonja. Zaragoza.

Triumph des Kreuzes über das Abendland. Die Kirche hatte nun eine bald tausendjährige Geschichte. Allein weder ging die Welt unter, wie viele immer wieder glaubten, noch schlief die Weltgeschichte im Schoss der Kirche ein. Sondern: es kam eine Zeit unerhörter Neuerungen. Da tauchten plötzlich Menschen auf, die waren nicht nur Gefässe einer gläubigen Seele. Da regten sich Tiermenschen mit den frischen Instinkten der Natur, mit all den totgeglaubten Kräften der alten heidnischen Gallier und Germanen. Sie kamen aus ihren Verstecken, sie wurden kühn, sie trachteten nach Herrschaft und Anerkennung. Schon die allmähliche Zuspitzung des romanischen Bogens wirkt wie ein Aufatmen, von Generation zu Generation stärker, befreiender. Der gotische Geist schleicht sich in Kirchen und Burgen, um dann mit erschreckender Sicherheit herzufallen über Scholastik und Feudalismus und vor allem über die Gebote des verhassten Nazareners.

Die Gotik und die Revolution der Albigenser gehören zusammen. Gotik ist nicht nur Bautechnik und Baumeisterpraktik, sie ist Weltanschauung im Sinne eines Mysteriums der Naturinstinkte, und zugleich der Kult dieser Instinkte. Die Baumeister der gotischen Dome hatten ihre geheimen Verbände: sie waren die Freimaurer! Und die Gotik ist die ungeheuerste Ketzerei, die Rebellion des unterdrückten gallisch-germanischen Lebensgefühls gegen den Asketengeist der Höhlenprediger. Gotik: die rauschenden Wälder Mitteleuropas gegen die syrische Wüste. Gotik: die Frauenliebe und Frauenverehrung der Franken gegen die Frauenflucht der Römlinge. Gotik: die letzte gemeinsame Tat der Mitteleuropäer, der Ansturm der nordischen Rassen gegen die Rassen des Mittelmeeres, der Kampf der Dämmerung und des be-



17. Fries in der Lonja. Zaragoza.

wölkten Himmels gegen die ewige Bläue. Gotik: der Notschrei der misshandelten Natur.

Es ist seltsam und von stärkster Bedeutung, mit welcher Geschwindigkeit dieser unbändige Lebensgeist sich über alle Länder der mitteleuropäischen Rassen verbreitete. In Paris grinsen steinerne Teufel höhnisch herab von den Türmen der Notre-Damekirche, begleitet von Böcken und Schweinen, Adlern und grauenhaften Vögeln. Da sind Tiere, die wie Menschen, und Menschen, die wie Teufel aussehen. In andern Kathedralen schauen Hunde, Füchse, Affen von den Simsen herab und fletschen die Zähne, teuflische Wasserspeier scheinen die Kirche in ihrer Gewalt zu haben. Die Steinbilder des Strassburger Münsters sind wütende Karikaturen. — Und zu gleicher Zeit macht die deutsche Mystik sich frei von den Wortklaubereien der Scholastik. Deutsches Rechtsbewusstsein bricht sich Bahn. In den Femgerichten ergreift das Volk selbst die Justiz. Die Denker beginnen in den Lauten der deutschen und französischen Sprache zu denken. Die Goliarden singen ihre frechen Spottverse. Die Bündnisse der Freimaurer, die Zusammenkünfte der Adepten, die lockeren Verbände der fahrenden Schüler wirken im Sinne des Los-von-Rom. Aber mit der Befreiung kommt die Ausschweifung und die Masslosigkeit. Mit den Verfeinerten befreien sich auch die Entarteten. Der Geschlechtstrieb feiert die wahnwitzigsten Orgien, die seit den phönikischen Kulten bekannt geworden. Die Leidenschaften werden zur Dämonie. Die Besessenheit äussert sich epidemisch, weitaus überwiegend bei den Frauen.

Die offizielle Gewalt wehrte sich und erfand den Scheiterhaufen. So sind Millionen von Menschen in Europa gefoltert und verbrannt worden. Verbrecher, entartete Weibsbilder, Mond-

süchtige, Epileptiker wahllos zusammen mit den ausserordentlichsten unersetzlichsten Menschen. Später ist so ein plötzliches reissendes Aufleben der Instinkte lange nicht wieder in Erscheinung getreten. Erst das Zeitalter der grossen Revolution, erst der Geist Goyas knüpft wieder an an die Taten der Gotik.

Aber ausser diesen unbewussten, rein gefühlsmässigen Zusammenhängen zwischen Gotik und Revolution, deren Behauptung man gewagt nennen könnte, gibt es andere, die gar nicht zu leugnen sind: Goya hat von den Holzschnitzereien, die in den spanischen Kathedralen am stärksten den Geist der Gotik zum Ausdruck bringen, nachweisbare Anregungen empfangen.

Es ist kein Zweifel möglich, dass er das Schnitzwerk der Kathedralen von Zaragoza, Toledo, Avila gekannt hat. Die Silleria der Virgen del Pilar in Zaragoza von Joan Moreto Florentin ist zwar erst im Jahre 1546 beendet worden. Der Gesamtstil, die Ornamentik gehören der italienischen Renaissance an, aber viele figürliche Darstellungen verraten ihren Ursprung aus gotischem Geiste. Dass der Künstler aus Florenz war, tut nichts zur Sache. Es hat seine guten Gründe, dass so viele Florentiner im sechzehnten Jahrhundert ihre Heimat verliessen, wo Leonardo einsam und vorsichtig seine Erkenntnis behüten musste. Zwischen der vergnügten Gottlosigkeit vieler Päpste und dem freimütigen Lebensernst eines Ketzers war eben doch ein unversöhnlicher Gegensatz.

Mancher Tierfigur der Silleria wird man in Goyas Radierungen begegnen. Und der Teufel, der, auf einem Engelskopf stehend, mit der Rechten ein Weib bei den Haaren packt, mit der Linken ein Eichhörnchen mit Tannenzapfen in die Höhe hebt, brauchte nur gezeichnet zu werden, um den Eindruck eines Capricho zu machen. Das Motiv des Blattes No. 75 — eine Eule stürzt sich auf zwei Menschen, Mann und Frau, die zusammengefesselt sich vergeblich voneinander loszureissen trachten — findet sich nicht nur auf dem Mittelstück eines Triptychons von Bosch im Escorial, sondern ist gewiss auch in dem Schnitzwerk vorgedeutet, wo von einem geflügelten Totenkopf Fäden ausgehen, die zwei Feinde aneinander gefesselt halten.

Das Schnitzwerk des unteren Chores in Toledo ist geradezu eine Orgie der Hexerei. Die rundgeschnitzten Tierfiguren, welche die Seitenlehnen der Chorstühle bilden, halten sich mit den unzüchtigsten Griffen umschlungen. Ein Affe bläst den Dudelsack, ein Wildschwein spielt die Orgel. Hier jagen Hexen mit

Besenstielen hinter einem Teufelskerl her, dort hocken eine Hexe und ein Untier um ein Feuer und kochen irgendwas in einem grossen Topf. Wütende Hähne fahren aufeinander los. Ein Teufel packt einen Mönch an der Kutte. Auf einem wilden Ross reitet unbekleidet ein ganz behaarter Mann. Ein Mensch mit halb affen-, halb hundeähnlichem Kopf spielt die Orgel. Ein Wesen, dessen Arme nicht von den Schultern, sondern hornartig von der Stirn ausgehen, hockt stumpfsinnig da und hält mit der Hand eine Zehe seines linken Fusses fest. Ein Esel mit grossem Einhorn und dem Bart eines Bockes legt seinen Vorderhuf in den Schoss einer gekrönten Dame. Ein nackter, tierköpfiger Mensch, den von hinten ein ebensolcher umfasst, füttert mit einem Löffel aus einem kelchförmigen Gefäss einen Uhu.

Manches dieser Motive findet sich bei Goya. Aber die Ähnlichkeit mancher Caprichos mit gotischen Gebilden geht weit über das Stoffliche hinaus. Die Vergleichsmomente entspringen einer Verwandtschaft des Wesens, das Temperament war dasselbe.

Dieses Wesen nun mit Worten zu kennzeichnen, scheint unmöglich, denn es handelt sich da um sinnliche Qualitäten, die den sprachlichen und begrifflichen von Natur fremd sind. Auch das Wesen eines Klanges oder einer Melodie lässt sich nur durch Erinnerung an ähnliche Dinge beschreiben. Der Rhythmus der Caprichos ist ein Ding der Empfindung für jeden einzelnen.

Goya geht auf die Bewegung. Bei der gegebenen Erscheinung der Dinge beruhigt er sich durchaus nicht. Den Italienern ist Bewegung eine Unterbrechung der Ruhe. Für Goya ist Ruhe ein Aussetzen der Bewegung. Italien kennt nur die Maske, nicht aber die Fratze, daher hat es keine Illustratoren — ausser Leonardo, der eben alles war.

Goyas Impressionen gehen von den Veränderungen der Form, von den Verzerrungen der Miene, von dem Geflacker des Lichts aus. Darum ist ihm die Farbe kein Sine-qua-non. Darum kann er das Entscheidende seiner Eindrücke mit den Mitteln der Graphik zum Ausdruck bringen. — Unser Begriff der Notwendigkeit hängt mit dem Gefühl des Werdens zusammen. Jede Lebenslage ist nur eine Phase im fortschreitenden Verhängnis. Und dieses Zwingende des Werdens oder des Gewordenseins steckt in Goyas Blättern. Da sieht man die Dinge — nicht: wie sie wären, wenn sie wären, sondern: wie sie sind, weil sie so sein müssen. Wie der Physiker die Naturerscheinungen durch knappe Naturgesetze

formuliert, so beherrscht der Illustrator das Menschenleben durch seine graphischen Symbole. Die Illustration dreht sich immer um den Menschen. Der Begriff der Drastik entspringt unmittelbar aus dem Gefühl der straffen Muskelspannung und wird erst später auch auf das Psychische einer Szene übertragen. Die Kunst der Caprichos liegt in den Gesichtern und Gliedmassen. Das Landschaftliche, das Architektonische dient höchstens als Rahmen.

Die Beschreibung des Inhalts der Blätter erfordert einen Katalog. Goya selbst soll einen Kommentar mit rein menschlichen Deutungen verfasst haben, der später revidiert wurde. Die französischen Kommentare sind ganz amüsant, reden aber — gerade darum — an dem Geist der Blätter glatt vorbei. Revolverkommentare! — Denn die Caprichos sind wirklich nicht eine spannende Lektüre. Es kommt nie auf das Modell an, sondern stets nur auf das, was der Künstler daraus gemacht hat. Das gilt für Zustände und Vorgänge genau so wie für Personen.

Famos sind die Unterschriften der Blätter, die Goya selbst gegeben hat: Fragen, Ausrufe, kurz angebundene Sätze. Sie können oft nur sehr frei übersetzt werden. Man sieht an den Zeichnungen und den premiers états, dass Goya oft die Benennung änderte, bis er die schlagende heraus hatte.

Sehr bezeichnend steht Goyas Porträt dem Werke voran. In der ursprünglichen Anordnung nahm Blatt No. 43 die erste Stelle ein: Goya ist am Arbeitstisch eingeschlafen, er träumt, da erscheinen ihm Katzen, Eulen, Fledermäuse und beängstigen seinen Traum. Unterschrift: „Wenn die Vernunft schläft, erscheinen Ungeheuer.“ Der erste Entwurf dieses Blattes trägt die Worte: „Ydioma universal“.

Die andern Blätter kann man inhaltlich unterscheiden als Hexenbilder, Tierfabeln, galante Blätter und Satiren auf die Verkommenheit des Volkes, die Aufgeblasenheit des Bürgers, die Verlotterung des Hofes und der Aristokratie, die Verblödung der Pfaffen und Mönche. Einige Blätter geben ganz allgemein das Gefühl des Winzigen und Vergänglichen aller menschlichen Dinge.

Bis in Goyas Zeit hinein zogen sich die Hexenprozesse. 1790 hat man in Sevilla zum letztenmal Hexen verbrannt. Einige tausend Inquisitoren, die eine Mittelstellung zwischen Zensur und Polizei einnahmen, sorgten in Spanien für die Ausmerzung

und Unterdrückung verdächtiger Elemente. Die Frau war von der Kirche des Mittelalters am tiefsten entwürdet worden, bis endlich die misshandelten Instinkte in den wahnwitzigsten Äusserungen aufloderten. Wenn der Mann durch Hohn und Aufruhr sich empörte, die Frau griff zur Hexerei, oder vielmehr sie wurde davon ergriffen, denn es handelte sich um krankhafte Erscheinungen. Mehr Unbegreifliches als heute noch Mondsüchtige und suggestive Medien, haben die Hexen und Zauberer auch nicht geleistet. Aber der Fabelglaube übertrieb die Berichte ins Tausendfache. Die eigenen teuflischen Erlebnisse der Hexe, insbesondre der Hexenflug, sind nichts als Halluzinationen, welche hervorgerufen oder doch verstärkt wurden durch den Genuss von Opiaten und andern betäubenden Giften und den Gebrauch schwindelerregender Salben, deren Kenntnis auf orientalische Quellen zurückdeutet. Aber erst die damit verbundene Giftmischerei und Sudelköcherei machen die Hexe gemeingefährlich. Es ist unmöglich, hier zwischen Krankheit und Verbrechen noch zu unterscheiden. Auf den Zusammenkünften der Hexen und Zauberer, den Sabbaten, wurden Orgien der Scheusslichkeit gefeiert. Vorübergehend drang das Unwesen sogar in die Gotteshäuser, in denen dann die unerhörten Kulte der Satanskirche „die schwarzen Messen" zelebriert wurden. Kindsmord, infamste Kuppelei, alle Arten von Perversität und Satanismus waren den Hexen geläufig.

Goya liebte die krassen Affekte, in denen die verwegensten Möglichkeiten des Seelenlebens zum Ausdruck kommen. Bisher war er Kostümmaler gewesen. Jetzt, in den Hexenbildern der Caprichos begann er das Nackte darzustellen. Die Entkleidung war zugleich Demaskierung: wenn man dem Menschen die Kleider nimmt — seht mal an — da kommt seine wahre Teufelsnatur zum Vorschein. — Goya zeichnet all das Lichtscheue, den Nachtcharakter der Menschenseele, die Dinge, die an der Schwelle des Bewusstseins, des verantwortlichen Gewissens hocken. An Vampyr und Werwolf wird man erinnert. — Übrigens, Modelle absurder Körper- und Gesichtsbildung, Kretins und Zwerge, sind in Spanien häufiger als anderswo anzutreffen. Besonders in Aragonien habe ich Menschen mit enorm vorspringenden Unterkiefern und tierartig gefletschtem Gebiss gesehen. — Es ist nicht ausgeschlossen, dass Goya auch aus literarichen Quellen seine Kenntnis des Hexenwesens vermehrte. Um dieselbe Zeit etwa studierte

Goethe den „Hexenhammer“ für die Szenen der Hexenküche und der Walpurgisnacht im Faust.

Dass ein Maler der Instinkte, wie Goya, mit besondrer Vorliebe die Formen und Bewegungen der Tiere darstellt, ist selbstverständlich. Aber viel erstaunlicher als die Tiere, die er nach dem Porträtprinzip oder dem Landschaftsprinzip gezeichnet hat, sind die Fabeltiere, in denen er das aussermenschliche animalische Leben verbildlicht. — Das Tierhafte des Menschen und das Menschenähnliche des Tieres begegnen sich irgendwo. Und hier — an dem Ausgangspunkt aller Mythologie — setzt Goya ein.

Die satirischen Blätter der Caprichos packen das Lächerliche beinahe in jeder Form, in der es sich äussert, aber nicht mit komischem, sondern mit tragischem Akzent. Da steigt ein Mädchen in Todesangst nachts auf den Galgen und reisst dem Gehängten einen Zahn aus. Solche Zähne galten als Amulette. — Da lässt sich ein aufgeblasener alter Fant von seinen Dienern ankleiden und frisieren und kann es nicht lassen, selbst während dieser Prozedur durch die Lektüre eines Blattes den Vielbeschäftigten zu markieren.

Die erste Zeichnung zu den „Faultieren“ im Pradomuseum zeigt die trostlosen Figuren zweier entnervter Edelleute. Sie sind in Wämser mit aufgestickten Wappenschilden mehr eingewickelt als eingekleidet. Sie haben Säbel und Rosenkranz, aber die Bewegung der Arme ist unmöglich gemacht durch die blödsinnige Verbrämung. Die gehirnlosen Schädel sind mit eisernen Schlössern verschlossen. Sie sperren die Münder auf und lassen sich von zwei guten Mädchen füttern. Andere Leute sind geschäftig, sie mit zu bedienen. Das liebe dumme Volk! — In der Radierung ist das Volk durch eine einzige Tierfigur repräsentiert, die mit verbundenen Augen ihr Sklavenamt verrichtet.

Der tiefste Pessimismus spricht aus dem Blatt „Steigen und Stürzen“. Auf der Erdkugel sitzt ein bockbeiniges Ungetüm, das packt die Menschlein eins nach dem andern, und hält sie hoch, weithin sichtbar in die Luft. Da freut sich so ein Wicht, dass er so hoch und stolz erhoben ist. Er brennt Fackeln ab, seine Haare flackern wie Flammen. Aber im nächsten Moment wirft ihn das Schicksal fort, und rettungslos purzelt er ins Leere.

Auf den galanten Blättern der Caprichos regen sich Frauengestalten in all den entzückenden Biegungen, die Zufall oder



18. Goya und die Herzogin von Alba. Marqués de la Romana, Madrid.



19. Der Dichter Moratin. Academia de S. Fernando.

Laune, Mutwillen oder Begebenheit ihren schlanken Körpern, ihren liebenswürdigen Gliedmassen verleihen.

Das Auge ist das eigentlich erotische Organ. Darum können Maler und Zeichner in ihrer Kunst das erotische Element am stärksten zum Ausdruck bringen, und das Erotische der andern Künste ist immer auf das Bildliche, Angeschaute zurückzuführen. Goya erfasst den spezifischen Reiz des Weibes, insbesondre den Typus der koketten Spanierin mit dem Spitzenüberwurf und der eng geschnürten Taille, mit den zierlichen Schuhen und den Blumen in der reichen Frisur. Die Modelle gehören zwei verschiedenen Rassen an — wir können die adlige Mondäne recht deutlich von dem schönen Mädchen aus dem Volk unterscheiden. — Neben der Begehrenswerten taucht die gefallsüchtige alte Vettel, öfter noch die gefährliche Kupplerin auf, eine Person, die in Südeuropa seit je eine grosse Rolle spielt. Der Mann als Liebhaber erscheint durchweg lächerlich oder bedauernswert.

4

Das Verhältnis der Geschlechter zueinander wird als ein gegensätzliches, im tiefsten Grunde notwendig feindliches dargestellt. Der Argwohn ist unvermeidlich. Der Mann macht sich seine Überlegenheit zunutze, die Frau greift zu all den kleinen Mitteln der List und Tücke und freut sich königlich, wenn es ihr gelingt, die Herren der Schöpfung mal gehörig zu rupfen. —

Das Buch mit den achtzig „Caprichos“ hat ein eigentümliches Schicksal gehabt. Goya selbst hatte den Druck von einigen hundert Exemplaren überwacht. Aber das Werk blieb liegen, vermutlich weil die Inquisition es beim öffentlichen Erscheinen unterdrückt hätte. Schliesslich wurde die ganze Auflage nebst den Platten vom Staat für das Kupferstichkabinett erworben. In den letzten fünfzig Jahren sind zahlreiche Neudrucke veranstaltet worden.

Die Herzogin von Alba. Es scheint, dass die Lebensjahre des Künstlers, in denen die Caprichos geschaffen wurden, unter dem Zeichen einer ausserordentlichen Frau standen. Jedenfalls ist von den angeblich so zahlreichen Anspielungen der Caprichos nur die häufig wiederkehrende auf die Herzogin von Alba bedingungslos zuzugeben. Gewiss war es die Herzogin, die dem ungestümen Mann Schliff beibrachte, die ihn mässigte und seinen Geschmack durch den trauten Verkehr aufs vorteilhafteste beeinflusste. Sie war für Goya, was Frau von Stein für Goethe war, fast um dieselbe Zeit.

Ihr lebensgrosses Porträt — im Palais Liria in Madrid — zeigt sie im Freien stehend im Kostüm der Directoirezeit. Eine breite, leuchtend rote Schärpe gürtet das schlichte weisse Gewand. Nur eine Schleife von der Farbe des Gürtels steckt vorn am Saum der nicht allzu tief gesenkten Taille. Überreich fällt das schwarze stark gelockte Haar herunter. Diese Frau, deren Körper der graziösesten Biegungen fähig war, steht hier in fast hölzerner Ruhe, die noch dadurch verstärkt wird, dass der Volant des Rockes genau den Boden berührt und nichts von der Beweglichkeit der Füsse zu erraten gestattet. Die Züge sind streng beherrscht. Arm und Zeigefinger in leiser Andeutung erhoben. Nicht hoch. Diese Frau war es gewohnt, schnell verstanden zu werden. Ihr berühmtes Seidenhündchen steht vor ihr in salonfähiger Ergebenheit. Es ist sehr fein, wie der Künstler, ohne im geringsten den Ernst der Darstellung preiszugeben, das Ironische dieser Ruhe herausbringt.



20. Der Schauspieler Mayquez. Pradomuseum.



21. Munarriz. Academia de S. Fernando.

Ein entzückendes Bildchen ist im Besitz des Marqués de la Romana: Goya und die Herzogin gehen spazieren. Ein Schelmenstück! Die Landschaft ist nur dazu da, das Ungezwungene des Zusammenseins zu umschreiben. Goya in modischem hellgraubraunen Frack mit hohem Jabot, den Hut in der Hand, steht in der Pose galanter Beteuerung einen oder zwei Schritte hinter der Herzogin und redet über ihre Schulter hin auf sie ein. Die Dame trägt ein elegantes Spitzenkostüm, fussfrei und den schlanken Ansatz der Wade nicht verbergend. Die schwarze Mantille verschleiert ein wenig das Gesicht, die weissen Handschuhe stimmen mit den weissen Strümpfen überein, ein wenig Gelb schimmert durch den Spitzenbesatz der Taille, ein dunkles Rosa hebt die Schärpe hervor. Im ganzen: die unfehlbare Grazie einer Frau, die die Natur ihres Körpers begriffen hat. Sie weiss, dass der Augenblick für die Frau verloren ist, in dem ein Mann ihrer Schönheit nicht huldigte. Sie macht eine Bewegung mit der rechten Hand, als ob sie um Rücksicht auf ihren Ruf oder ihre gesellschaftliche Stellung bäte, und weiss doch todsicher, um wie viel mehr noch dieser Wink den Begleiter anspornt, es mit dem Ruf nicht allzu gefährlich zu nehmen. —

San Antonio de la Florida. Im Jahre 1798 erhielt Goya den Auftrag, die Kirche San Antonio de la Florida mit Fresken zu schmücken. Zwanzig Minuten ausserhalb der Stadt, in der Uferlandschaft des Manzanares, hatte man eine kleine Kapelle gebaut, deren Besuch bei Hof und in der Gesellschaft als fashionable galt.

Die Frömmigkeit, die früher aus des Herzens tiefster Not kam, war jetzt in vielen Kreisen eine Sache des guten Tones geworden. Der Besuch der Messe war eine Gesellschaftspflicht, er gab Gelegenheit, sich zu treffen, wie irgendein five o'clock.

Mit grosser Liebe hat Goya sich an die Arbeit gemacht. Hier war er Alleinherrscher, mit keinem Nebenbuhler brauchte er sich auseinanderzusetzen. Zudem machten die kleinen Massverhältnisse der Kapelle eine intime Wirkung und daher eine so delikate Behandlung der Flächen möglich, wie es in den grossen Kathedralen von vornherein ausgeschlossen sein musste. Und das Fehlen alles Architektonischen oder plastischen Prunkes verbürgte dem Maler die erhöhte Geltung seines Werkes. Goya fasst hier die Kirche nicht als einen düstern Ort auf, an dem feierliche Mönche den König der Könige verehren, sondern als

eine Villa vor der Stadt, als ein Landhaus des heiligen Grandseigneurs. Wenn die Könige in den Parks der Prunkschlösser ihre Gartenhäuschen bauen, soll nicht auch Gott sein Trianon haben, um von den pompösen Zeremonien der Kathedrale sich zu erholen?

Man hat sich beklagt über die Dunkelheit des Kapellenraumes. Lässt man aber die Fenstervorhänge in passender Weise öffnen oder schliessen, so kann man alle Malereien, ausser denen der Apsis, in angenehmer Beleuchtung betrachten.

Die Komposition des Kuppelfreskos ist überaus glücklich. In der untersten Zone der Kuppel malt Goya ringsherum ein Geländer, dessen schmale Stäbe breite Zwischenräume lassen. Dieses Geländer scheint den Kuppelraum von einer weiten, freien Landschaft abzuschliessen, über der sich die Calotte als Himmel wölbt. Auf einer Anhöhe steht der heilige Anton, eine hagere Figur in Franziskanerkutte, mit der Gebärde des eindringlichen Predigers, irgendein Wunder verrichtend. Ringsum drängt sich viel Volk an das Geländer. Haltung und Mienen dieser Leute wechseln zwischen begeisterter Hingebung und Ergriffenheit, Neugier, Staunen, gleichgültiger Gafferei. Dazwischen treiben Buben allerlei Unfug, klettern am Geländer herum, Mädchen schwatzen über andre Dinge.

Keine Spur von feierlichem Vortrag. Hier ist eine Sache geschildert, wie sie irgendwo wirklich geschehen ist, ein Genrebild aus der Legendengeschichte. Eine in drei Worten zu erzählende Fabel wird mit dem Bilderreichtum der täglichen lebendigen Beobachtung erfüllt. So erübrigt es sich auch, den Farbenauftrag auf grosse Fernwirkung zu berechnen oder durch betäubend prächtiges Kolorit eine captatio benevolentiae zu versuchen. Die Farben sind, bei aller Deutlichkeit, angenehm gedämpft. Rot und Gelb, die Nationalfarben, sind in der Tracht der Frauen reichlich verwendet. Dazu Mäntel der Männer in staubigem Blau und helle Mantillen.

Die übrigen Wandflächen, Wölbungen und Zwickel, sind mit Amoretten und mit Engeln bedeckt, einzeln oder zu zweien. Die Flügel malt Goya wie Toilettenbestandteile, etwa so wie Velazquez die Reifröcke, er versucht nicht, sie als organische Körperteile aufzufassen. So beeinträchtigen sie kaum den Reiz verlockender Mädchengestalten. Diese Engel sind in der Tat hübsche Blondinen vom Typus der Madrilenas. Sie knien an-



22. La Marquesa de Lazán. Herzog von Alba.



23. La Tirana. Academia de S. Fernando.



24. Dª Lola Zimenez. Herr Chéramy, Paris.



24. Da Lola Zimenez.

Herr Chéramy, Paris.

dächtig, ohne doch — mit ein wenig Schelmerei — die Figur, die sie machen, ausser acht zu lassen. Sie raffen kostbare Draperien oder schieben wolkenartige Vorhänge zur Seite. Haltung und Blicke all dieser Mädchen und Kinder sind übrigens in planvolle Beziehung zu dem Gesamtraum und insbesondere zu den Fenstern des Raumes gebracht. Entweder ein Hineinschauen in das Innere des Heiligtums zum Altar hin, mit frommer Gebärde, oder ein Hinausschauen zum Fenster mit weltlich-sehnsüchtiger Miene. Hier ein Engel in entzückendem Peignoir, dort ein andrer, der in leichtem Nachtgewand mit entblösster Schulter ins Freie hinausspäht. Wieder ein andrer hat die Anmut eines Mädchens, das, in die Kirche tretend, den Türvorhang zur Seite schiebt und — husch, husch — noch einen letzten Blick rückwärts wirft in das lachende Licht des Tages. Die Kunst, durch das Gewand hindurch köstliche Körperformen zu verraten, hat Goya hier ähnlich geübt wie auf dem berühmten Bilde der Maja vestida. Aber von Hohn oder Frivolität habe ich wirklich nichts entdecken können. So eben war die Religiosität des Rokoko.

Übrigens gab Goya hier die letzten Werte aus, die er vom Rokoko ererbt hatte.

Spätere Porträts. Im nächsten Jahrzehnt lässt sich die Entwicklung des Künstlers nur an den Porträts verfolgen. Die repräsentativen Porträts des Königspaares, vor allem aber das Riesenporträt der königlichen Familie bringen ihn in der öffentlichen Meinung an die Spitze der spanischen Kunst.

Trotz äusserster Sorgfalt der Arbeit sind diese Porträts Abfertigungen. Goya war sparsam mit seinem künstlerischen Temperament. Er malte diese Mir-nichts-dir-nichts-Menschen so, wie sie sich selber gerne gemalt hätten. Das Missverhältnis zwischen der Flucht des Künstlers und den Verbeugungen des Hofmalers wirkt peinlich und verstimmend. Dass Goya aber, wie man ihm heute unterschiebt, voller Heimtücke ein Pamphlet habe malen wollen, ist gar nicht wahrscheinlich. Man mag an die dunklen Wortspiele spanischer Hofnarren sich erinnern. Aber zu dem wiehernden Lachen über ein unfreiwillig komisches Modell, wie es uns aus manchem Werk des Frans Hals entgegensprudelt, fehlte es in Spanien auch einem Goya an der nötigen Unbefangenheit. — Der Bauer, der heute durch die Säle des Pradomuseums wandert, macht vor den meisten Bildern so ein Gesicht, als ob das noch nicht die eigentlichen seien, die er erwartet. Vor dem

Familienporträt aber gleitet sofort ein deutliches „Aha“ durch seine Miene. Die Stellung dieser Herrschaften ist Volkstheater. Statt des Farbigen — das Bunte, statt des Vornehmen nur das Gespreizte. Diese Könige sind von unten gesehen.

Immer deutlicher unterscheidet nun der Porträtist zwischen den Menschen, die an sich etwas sind, durch ihren unzerstörbaren eigenen Wert, und denen, die nur durch die Geltung bei andern etwas zu bedeuten vermögen. Und so vollzieht er den Umschwung vom Porträtstil des achtzehnten zu dem des neunzehnten Jahrhunderts. Am liebsten malt er nun die Freunde und Freundinnen, mit denen er in innigem Zusammenhang steht. Menschen, deren Wirkung nicht aus einer Absicht oder einem Wunsch entspringt, sondern aus der sachlichen Beschaffenheit ihres Innenlebens. Menschen, die ein Wesen haben. Die zu der innern Fülle die äussere Form suchen, nicht umgekehrt zur gesellschaftlichen Norm eine persönliche Note. Menschen, die nicht Zwischenhändler geistiger Werte sind, noch Profitjäger des täglichen Witzes, sondern die aus sich selbst als einem Ursprünglichen etwas herauszugeben haben. Die Menschen eben, deren Dasein oder deren Fehlen über den Wert eines Zeitalters entscheidet.

In solchem Sinne gibt Goya sein Selbstporträt mit der Brille. Das ist der Mensch, der das gewaltige Lebenswerk zustande brachte: der unaufhaltsam schaffende Goya. Unbedingt das entscheidende Porträt! Bei flüchtigem Anblick der Eindruck eines emsigen Forschers oder Gelehrten. Jedenfalls keine Spur mehr von romantischer Teufelei. Seit einigen Jahren war Goya vollständig taub. Das misstrauische Auge bestätigt es. Aber auch ohne Kenntnis davon, wird man hier die Abgeschlossenheit einer inneren Welt herausfühlen. Einsam war dieser Mann. Darüber täuschte ihn auch nicht der Verkehr mit den Freunden. — Sein Leben lang hat er echte ehrliche Freunde gehabt, nicht nur Kumpane wie jeder Raufbold, Gönner wie jeder Emporstrebende, Schmeichler wie jeder Akademiedirektor. Aus den Kreisen der vornehmen Gedankenlosigkeit hat er sich nun zurückgezogen. Unter seinen Intimen sind Dichter und Gelehrte, Schauspieler und Schauspielerinnen: Munarriz, Moratin, Mayquez, La Tirana.

Zeitweilig sucht Goya — wie zur Erholung — auch der Mode des Empire malerische Wirkung abzugewinnen. Die hohe Figur der Marquesa de Lazán (beim Herzog von Alba) wird in

25. Die bekleidete Maja. Pradomuseum.



26. Die nackte Maja. Pradomuseum.

ihrer Vertikalen noch gesteigert durch den schmalen Lichtstreif, der am weissen Gewande herabfliesst.

Die Pose galanter Ruhe, wie sie etwa die Damen des fünfzehnten Louis so gern annahmen, war nun in die strenge Horizontale des Kaiserreichs übergegangen. Die junge, ein wenig herbe Schönheit der Marquesa de Santa Cruz ruht im Atlaskleide, das sich von der herabgeglittenen schwarzen Mantille und einer karmoisinfarbenen Draperie köstlich abhebt.

Auch in den ganz späten Porträts findet man immer wieder den Unterschied zwischen den Eigenartigen und denen, die nur als Mitglieder oder Angehörige in Betracht kommen. Der Duque de San Carlos scheint nur durch sein Renommee vorhanden zu sein. Aber mit welcher Verzeihung malt nun der alte Goya diesen Herrn. Aus der Anmassung sucht er den Stolz, aus der Herablassung noch das Verbindliche herauszuretten.

Die nackte Maja. Den Porträts schliessen sich zwei Bilder an, die im Prado hängen: die nackte und die bekleidete Maja. Über die dargestellte Person werden verschiedene Klatschgeschichten erzählt, die der Beachtung nicht wert sind. Vermutlich ist es die Venus, die Goya für einen Minister gemalt haben soll, und als Modell wird wohl die Geliebte des Auftraggebers gelegen haben.

Auf weichem Ruhelager, auf Kissen, die von köstlichen Spitzen gesäumt sind, liegt eine nackte Frau, die Hände hinter dem Kopf zusammengeschlagen. Das lockige Haar fällt in die Stirn, auf die Schultern. Nicht der mindeste Schmuck zerstreut den Eindruck dieses schlanken formvollendeten Körpers. Es ist mehr eine entkleidete Geliebte als eine nackte Frau. Diese Ruhe ist Erwartung, aus diesen Augen blickt die Stille vor dem Sturm. Der festgeschlossene Mund, die zusammengepressten Knie wiederholen den Ausdruck der Augen. Diese bleiche Maja wartet. Ihr Mund könnte die Worte jener berühmten Tänzerin sprechen: „Ich bin gewohnt, dass meine Wünsche erfüllt werden, noch ehe ich sie habe.“ —

Auf dem zweiten Bilde liegt die Person — mit veränderten Gesichtszügen — in derselben Stellung, aber bekleidet mit einem langen, leicht gegürteten Gewande, das ihre Formen mehr verrät als verhüllt. Ein schwefelgelbes Bolerojäckchen und orientalische Morgenschuhe erheben den Anspruch, den Anzug dieser Dame vollständig zu machen. —

Die Wandlungen des Venusbildes deuten eine Kulturgeschichte der Erotik an. Man verfolge die Entwicklung der Venus von der unwahrscheinlichen Idealität bei Giorgione, zu dem unfehlbaren ruhigen Machtbewusstsein bei Tizian, zu der üppigen Preisgabe bei den späten Venetianern. Man denke, dass die Deutschen sich auf den Typus der Eva, dass Rembrandt sich auf den der Susanne beschränkte, und dass die Engländer überhaupt keine eigene Darstellung des Nackten erfunden haben. Die Franzosen sahen in Venus nur das Vorbild der Maitresse. Die natürliche Wirkung des Weibes wird durch bewussten Reiz, durch kluge Verführung gesteigert. Die Lust spitzt sich zur Lüsternheit, die Beigabe des Raffinements wird unentbehrlich.

Goya kennt die Erotik des Rokoko. Aber die Maja hat doch neben dem Imperialismus der Begierde ein schönes Mass genussfroher Gesundheit und gelungener Natur. Da ist wenigstens nichts von der ruchlosen Absichtlichkeit niederer Göttinnen.

Heutzutage sind wir, so scheint es, bei den Posen der Salome angelangt. —

Der zweite Mai. Von den grossen politischen und sozialen Ereignissen, die Frankreich seit fünfzehn Jahren zum Wirbelzentrum der Geschichte machten, war nicht viel nach Spanien gedrungen. Missmut und Unruhe in einigen Köpfen — ja. Aber im übrigen hielt man es für hinreichend, die Moden des Empire mitzumachen. Die Staatsverwaltung blieb im Lehnstuhl des vergangenen Jahrhunderts sitzen und nickte nur sanft mit dem Kopfe, als Napoleon sich auch in Spanien zum Betriebsleiter der politischen Energie machte.

Napoleon arbeitete auf Bluff. Er hetzte den König auf den Kronprinzen und den Kronprinzen auf den König. Bald hatte er sie beide in der Falle, und dann steckte er Spanien ein, als ob es ein Rittergut wäre. — Joseph Bonaparte wollte durch Beispiele straffen Regiments jede Idee einer Empörung unmöglich machen. Aber wenn die in Frankreich so erfolgreiche soziale Revolution in Spanien nicht aufgekommen war, so setzte jetzt die nationale Revolution um so heftiger ein. Joseph hatte das Volk nach der Gesellschaft beurteilt, und das war falsch. Seit der Vertreibung der Mohren hatte kein fremder Eroberer in Spanien sich breit gemacht. Das Volk griff nun zur Selbsthilfe; im Nationalstolz waren alle Parteien einig. Es kam zum Strassenkampf im Zentrum Madrids, aber die Heldenmütigen

wurden niedergeschlagen. Das war am zweiten Mai 1808. Tags darauf wurden die im Handgemenge Gefangenen durch Gewehrsalven heruntergeknallt. Goya war unmittelbar Zeuge dieser Vorgänge.

Sofort macht er sich daran, die unvergessliche Szene zu verarbeiten. Auf grosser Tafel malt er den Kampf der Mamelucken mit den Aufständischen. Aber das Historienbild misslingt ihm. Statt der künstlerischen Bewegung ist da nur Unruhe erreicht. Die turbulenten Einzelheiten werden durch nichts zusammengefasst. Was — in der Bildkunst — beim Licht das strömende Leuchten, bei der Farbe der vorherrschende farbige Ton, das ist bei der Bewegung der einheitliche Schwung. Dieser fehlt hier, und darum fällt das Bild auseinander.

Das andre Bild ist unglaublich roh in der Farbe. Daher täuscht die schwarzweisse Reproduktion zu seinen Gunsten. — Da stehen zusammengedrängt die zu Erschiessenden. Sie sind nicht gefesselt. Aber sie verzichten vollständig auf Aktivität, auf irgendeine, wenn auch die irrsinnigste Abwehr oder den Versuch, ihr Leben so teuer als möglich herzugeben. Nur zitternde Angst, stumpfe Wut, blöde Ergebung. Im harten, infam gelben Licht einer grossen Laterne richten sich die unerbittlichen Mündungen der französischen Gewehre auf die Rettungslosen. Ganz vorn liegen in Blutlachen schon einige Erschossene.

Man vergleiche diese Tafel mit Velazquez' Lanzenbild und Rembrandts „Auszug der Schützengilde". — Rembrandt malt das Licht, oder vielmehr das Leuchten, denn es ist nicht das Flimmern der Luft im Sonnenlicht, sondern das Licht, das von den Oberflächen der Dinge ausgestrahlt wird. Daher wächst bei Rembrandt der Lichtreiz mit der kostbaren Oberflächenbeschaffenheit des beleuchteten Stoffes oder Materials. Weshalb er überhaupt so gern goldene Kürasse, Samt und Atlas, Pelzwerk und Gefieder malt, vor allem aber die warme Lichtwirkung der menschlichen Haut. — Velazquez malt die „Übergabe von Breda" in dem feierlich gemessenen Ton des Marschalls, der seinem König Bericht erstattet. Der spanische Ruhm, der aus der Szene redet, wird mit ruhiger Hoheit und Selbstverständlichkeit vorgetragen. Die Genugtuung der Tatsachen wird weit überholt durch die Freude des Spaniers, seine Stärke durch seine Milde noch in den Schatten zu stellen. — In Goyas Bildern aber hält der Mitkämpfer eine Rede an das Volk: „. . . da! seht

her! — so morden freche Eindringlinge die spanische Nation!" — Die Lichteffekte sind nur dazu da, die Drastik der Szene bis ins Grässliche zu steigern.

Es war geschmacklos, eine illustrative Komposition in dem grossen Rahmen der dekorativen Geschichtsmalerei geben zu wollen. Der Zeitgeist, der mit aller Tradition gebrochen hatte, war überhaupt nicht imstande, Historie zu malen.

Übrigens: so sehr Goya dem Naturell nach ein Spanier war, dass das nationale Unglück ihn so verstörte, wie diese Historienbilder versichern wollen, ist schwer zu glauben. Jedenfalls liess er sich vom neuen Hof recht schnell in seinem Amte bestätigen und genügte den Erwartungen durch ein allegorisches Huldigungsbild für König Joseph. Ein Venetianer könnte dieses Bild gemalt haben, das heute in Madrid im Rathaus hängt. Der Vorwurf im Stil italienischer Renaissance; kräftige sichere Farben, blau und rosa. Schade, dass die gute Malerei auf eine so unerquickliche Sache verschwendet ist.

Los Desastres de la Guerra. Immerhin waren die Zustände sehr ungemütlich. Spanien konnte noch keine Armee gegen die Franzosen aufstellen. Darum wurde um so hartnäckiger in den Provinzen der Kleinkrieg, die „Guerrilla", geführt. Besonders die starrköpfigen Aragonier leisteten erbitterten Widerstand. Im Herbst 1808 belagerten die Franzosen vergeblich Zaragoza, das sich mit beispielloser Tapferkeit verteidigte. Gleich nach dem Abzug der Belagerer wurde Goya, der „berühmte Aragonese", dorthin berufen, um Szenen aus dem zerstörten Zaragoza zu malen. Diese Arbeiten sind durch ein Missgeschick gleich damals verloren gegangen. Erst im folgenden Jahre wurde die verwüstete Stadt von den Franzosen genommen.

Die Hofmaler Galbez und Brambila wurden beauftragt, genaue Aufnahmen von den zerstörten Befestigungen und Gebäuden zu machen. Sie benutzten ihre Studien für einige dreissig Radierungen, die „Ruinas de Zaragoza", die den Ruhm und die Schrecknisse der Belagerung künden. Und um dieslbe Zeit, 1810 und in den folgenden Jahren, brachte Goya die zweite grosse Reihe seiner Radierungen zustande, die „Desastres de la Guerra", die von dem Fluch des Krieges ein furchtbares Bild geben. Es ist interessant, Goyas Blätter mit den übrigens vortrefflichen der beiden andern Künstler zu vergleichen. Galbez und Brambila zeigen Zustände und Begebenheiten, Goya Stellungen und Bewegungen. Den Er-

27. Wie tapfer!

Desastres No. 7.



28. Sie sträuben sich. Desastres No. 9.

29. Wer weiss, warum. Desastres. No. 36.

29. Wer weiss, warum. Desastres. No. 36.

30. Ich hab's gesehen! Desastres No. 44.

zählern tritt Goya als ein Redner gegenüber. Die Typen des aragonischen Bauern, des französischen Gardisten sind in beiden Serien dieselben. Und in beiden ist die gefeierte Tat der Maria Agustin festgehalten. Das „Heldenmädchen von Zaragoza" war als Marketenderin mit draussen vor den Schanzen. Als die ganze Mannschaft eines Geschützes gefallen war, sprang sie über die Leichen, riss ihrem sterbenden Geliebten die Lunte aus der Hand, feuerte die Kanone ab und verjagte die anstürmenden Franzosen. Galbez und Brambila erstatten den genauesten Bericht. Die Situation ist mit den Augen des Platzkommandanten gesehen, die Kanone mit konstruktiver Sorgfalt gezeichnet; nebenbei steht noch der Speisekorb der Marketenderin. Das Mädchen handhabt die Lunte mit einer Pose, die im Burgtheater des Beifalls sicher wäre. — Goya gibt, wundervoll einfach, die zarte Silhouette eines Mädchens, das an das Ungetüm von Kanone entschlossen herantritt. Nicht die historische Tat, sondern dieser beherzte Schritt ist hier das Entscheidende.

Für das Blutrünstige haben die Maler in Spanien seit je eine besondere Vorliebe bewiesen. Jahrhundertelang hatte das Volk gegen die Mohren in Waffen gestanden. Royalismus und Christentum, Heldentat und Martyrium waren unzertrennlich. Die Märtyrerlegenden wurden bevorzugt in dem Lande, das in der Erfindung von Foltern und Torturen seinesgleichen sucht. Die Desastres entrollen das Martyrium des spanischen Volkes. Der Begriff des Helden ist vom Ritter auf das Volk übergegangen. Die Kriegsgreuel sind noch furchtbarer als die Kulturgreuel, die in den Caprichos beim wahren Namen genannt wurden. Aber wie der Grundzug der Caprichos weder atheistisch, noch anarchistisch, so wenig ist die Tendenz der Desastres eine antimilitarische. Hätte Goya sonst neben dem sinnlosen verzweifelten Tode den frohen Ruhm der Tapferkeit verkündet? Eine Tendenz mag man aus den Unterschriften herauslesen. Die Zeichnung selbst ist aus reiner Freude an dem Ausserordentlichen des Krieges entstanden. Goya ist ein Pessimist, der aus dem Ixbeliebigen der Begebenheiten das Unerbittliche des kritischen Augenblicks herausholt. Der Verächter des alltäglichen Schlendrians hält sich an die elementaren Entladungen der Leidenschaft.

Fast zweihundert Jahre vorher hatte Callot in zwei Serien von Radierungen, von denen die grössere den Titel „les Misères et les Malheurs de la Guerre" trägt, die Roheit des Krieges, die Aus-

schreitungen der Soldateska geschildert. Callot zeichnet kleine feine Einzelheiten, die er dann, nicht nach den Wirkungen des Lichts, sondern nach den Abmessungen der Perspektive, aneinander reiht. Sein Geist folgt der Spitze des Stiftes, den er über das Blatt führt. Jede Linie hat ihre eigene, einzeln erkennbare Bedeutung. Die Fülle des Details in irgendeinem Ausschnitt hängt nicht von der Wichtigkeit innerhalb des Gesamtbildes, sondern nur von der räumlichen Entfernung ab. Die Komposition geht immer auf ein geschicktes Hineingruppieren der Figuren in die weite, mit holländischer Vorliebe behandelte Landschaft.

Gegenüber dem Franzosen ist Goya der Impressionist. Er ziseliert nicht. Mit dem Strich umfasst er ein Flächenstück, die Linie ist ihm immer nur ein Charakteristikum des Sehfeldes. Die ganze Szene rückt er im nahen Vordergrund zusammen und beteiligt dadurch den Zuschauer am Ereignis. Der ferne Hintergrund hat kein Detail, er ist meist nur durch Helligkeitsunterschiede modelliert oder durch breite derbe Flächen gegliedert, wie sie die schlichte Architektur des Backsteinbaus angibt.

Inhaltlich ist die Serie des Spaniers der des Franzosen recht ähnlich. Aber man lacht bei Callot über das Kuriose, man schweigt bei Goya im Angesicht des Todes und der Vernichtung. — Wütendes Handgemenge, Mord, Notzucht, Kirchenraub. Man plündert die Leichen der Gefallenen, man ist gnädig und stürzt die Schwerverwundeten in den Abgrund. Der Widerstand gegen die Soldateska wird als Verbrechen angesehen, man hängt den aufmuckenden Bauern an den nächsten Baumstamm, man schont nicht Frauen, nicht Kinder. — Und der Tod im Felde der Ehre? — Tausendmal ist er verherrlicht worden. Aber das Elend des Sterbens ist dasselbe für den Helden wie für den Ruhmlosen. Die Grabtafel eines Erzbischofs von Toledo trägt den Spruch: „HIC JACET PULVIS CINIS ET NIHIL“ . . . „hier liegt Staub und Asche, sonst nichts.“ Und so ist es. Kein Fortleben nach dem Tode wird Trost für die im Leben erlittene Unbill spenden. — Der barbarischen Grausamkeit steht das treue Zusammenhalten der Bedrängten gegenüber. Man pflegt und rettet, man sorgt für die Überlebenden, man begräbt und beklagt seine Toten. Und wehe dem Franzosen, der in die Hand des Bauern fällt! Er muss büssen für alle Schandtaten, die er und seine Genossen verübt haben.

Aber auf die Erniedrigung folgt die Erhebung. Das Volk

31. Der Tod des Pepe Illo in der Arena von Madrid. Tauromaquia No. 33.

in Waffen jagt den korsischen Aar zum Lande hinaus. 1814 mussten die Franzosen endgültig das Land räumen. König Ferdinand hielt seinen Einzug. — Goyas Stellung war erschüttert, der alte Mann musste sich eine Zeitlang verborgen halten. Aber der neue König begnadigte den Künstler, um ihn seinem persönlichen Dienst zu verpflichten. Und so malte denn Goya die Porträts dieses öden Intriganten. Heimlich aber fuhr er fort, der Radiernadel seine innerste Meinung anzuvertrauen.

Erst jetzt wird Goya bewusst politisch. Die letzten etwa fünfzehn Blätter der Desastres haben nichts mehr mit dem Kriege zu tun. Auf den nationalen Krieg war die trostlose klerikale und gouvernementale Reaktion gefolgt, die nach dem Sturz Napoleons ganz Europa in Ketten legte. Wehmütig, aber unverzagt auf die starke Zukunft seines Volkes vertrauend, zeichnet Goya den verruchten Geschichtsfälscher, den volksfremden Gesetzgeber, den Scheinheiligen, der den Seiltanz der Heuchelei vor aller Augen ausführt, den politischen Streber, der, wo irgend möglich, im Trüben fischt. Die Komposition erinnert an die Caprichos, aber die Zeichnung ist herbe wie kein einziges Blatt jener ersten Serie. Die beiden letzten Blätter klingen wie ein politisches Testament. Die „Wahrheit“, ein liebes junges Weib, liegt tot am Boden. Ein Bischof hält ihr die Leichenrede, neben ihm steht ein Gekrönter; alte Weiber mit Hacken sind bereit, die Tote zu verscharren; abseits weint die Gerechtigkeit. Das folgende Blatt (No. 80) bringt dieselbe Situation. Die „Wahrheit“ scheint doch noch nicht tot zu sein, ein Hauch von Leben geht durch die verklärten Züge des Weibes, das immer noch am Boden liegt. Wird sie doch noch auferstehen? — Drohend umdrängen sie die Dunkelmänner, sie halten Steine und Bücher bereit, um die Wahrheit zu erschlagen, wenn sie sich wieder erheben sollte.

La Tauromaquia. Den Desastres folgt als drittes radiertes Werk die „Tauromaquia“ in vierzig Blättern. Goya schildert die Entwicklung des Stiergefechts von seinen ersten Anfängen. — Ursprünglich veranstalteten die alten Spanier Stierjagden im freien Felde. Daraus entwickelt sich dann der Sport, in geschlossenem Gehege dem wilden Stier entgegenzutreten. Wie dem Ernst des Krieges das Spiel der Turniere, so steht der Jagd im freien Revier das Stiergefecht in der Arena gegenüber. Die Mohren nehmen Anteil an der Ausbildung des Sports, sie erfinden Regeln und Methoden des Kampfes. Die vornehmsten



32. Studie zu Proverbios No. 1. Prado.

Spanier, Cid, Kaiser Karl V. reiten in voller Rüstung der andalusischen Bestie entgegen. Aber im Lauf der Jahrhunderte wird aus dem Ritterspiel eine Art von Artistik. Champions, die sich ausschliesslich mit der Kunst beschäftigen, ernten durch tollkühne Wagnisse Beifall und Jubel des ganzen Landes. Schliesslich, zu Goyas Zeit etwa, wird die Corrida de Toros ein Volksfest, der Kampf ein Beruf, ein Gewerbe.

Aber die Bedeutung des Kostüms und des Historischen überhaupt tritt auch in dieser Folge von Radierungen zurück. Der künstlerische Nachdruck liegt auf den ungeheuer lebhaften Bewegungen des Stieres und den aufregenden Wechselfällen der Corrida. Die Gefahr steigert die Ausdruckskraft der Bewegungen, sie bestimmt den Mutigen zu ruhiger Entschlossenheit, es gibt keine Halbheit im Angesicht der Gefahr. Der Reiz, den jede Gefahr auf die Zuschauer ausübt, liegt nicht nur in der Aufregung über den ungewissen Ausgang, sondern mehr noch in der Genugtuung über die rasche Folge zielbewusster Bewegungen.

Famos ist der erste Galopp des Stieres über die Arena. Flinke Bursche necken ihn mit violetten, dann mit purpurnen Tüchern. Die Picadores reiten auf und reizen ihn mit ihren Lanzen, bis er wütend die Pferde auf seine Hörner nimmt. Dann

die Banderilleros mit ihren Harpunen rennen geradeaus auf den Stier los, drei Schritt vor ihm — wenn er zum Stoss ausholt — springen sie zur Seite und stossen ihm die Harpunen in den Nacken. Ist der Stier nicht temperamentvoll genug, so nimmt man Harpunen mit brennenden Büscheln. Schliesslich tritt der Espada in die Arena mit dem Degen und dem scharlachfarbenen Tuch, das den Stier in die äusserste Wut versetzt. Und dann — nach einigen Finten — kommt ein Moment, wo Stier und Fechter sich fast reglos dicht gegenüberstehen. Der Stier senkt den Kopf, der Espada zielt mit dem Degen. Ein glücklicher Stoss — der Stier stürzt. Aber wehe, wenn der Stoss fehl geht, wenn der Fluchtsprung zu spät ist! Der Stier wühlt seine Hörner in die Eingeweide des Fechters. — Es ist auch vorgekommen, dass kräftige Stiere die Umzäunung übersprungen und im Amphitheater ihr Opfer gesucht haben.

Die Tauromaquia ist, ebensowenig wie die Desastres und die späteren Proverbios, zu Goyas Lebzeiten in grösserer Auflage zur Ausgabe gelangt. Erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wurden Ausgaben durch die Madrider Chalkographie veranstaltet. Infolge eines Irrtums, der sich darauf zurückführt, dass von den dreiunddreissig Platten sieben auf beiden Seiten bearbeitet und die Nummern in zwei Reihen fortgeführt sind, hat man anfangs nur dreiunddreissig Blatt des „Stiergefechts" buchförmig zusammengeschlossen. Erst in neuester Zeit ist die vollständige Serie von vierzig Blatt ausgedruckt worden.

L o s P r o v e r b i o s. Die vierte und letzte Folge von Radierungen, von der man später achtzehn Blatt unter dem Namen „Los Proverbios" zusammengefasst hat, ist schwer zu beurteilen. Durch einen stümperhaften Druck sind die Platten verdorben worden. Nur aus wenigen Details, insbesondere bei den „Fliegenden Menschen" kann man auf die ausserordentliche Feinheit der ursprünglichen Arbeit schliessen.

Die Idee einiger Blätter geht, wie bei manchem Capricho, auf frühere Arbeiten zurück. So ist das erste Blatt ohne Zweifel eine Umdeutung des „Hampelmanns" der Tapeten in den eigentlich goyesken Stil. Die Studie dazu (im Pradomuseum) zeigt statt der niedlichen Puppen des Kartons derbe Mädchen, die die Prellbewegung des Tuches mit prächtiger Muskelkraft ausführen. Im Hintergrund drängt sich vergnügt ein Haufe alter Weiber. — In der Radierung sind diese Zuschauer fortgelassen,

aber statt der vier reissen jetzt sechs Mädchen an dem Tuch. Die Anspannung aller Gliedmassen ist noch erheblich verstärkt. — In ähnlicher Weise lässt sich der Tanz der lächerlichen Gesellschaft (Blatt No. 12) zu dem Blindekuhspiel der Tapetenkartons in Beziehung setzen.

Im übrigen bleibt die Bedeutung der Blätter meist rätselhaft. Ob die merkwürdig angekleidete Sippe, die auf einem verdorrten Ast sitzt und sich durch Geschichtenerzählen unterhält, nun wirklich die bürgerliche Gesellschaft der Reaktionszeit darstellt, wie man gemeint hat, ist doch ganz gleichgültig. Desgleichen, ob etwa die Ballonfahrten der Brüder Montgolfier zu den „Fliegenden Menschen" die Anregung gegeben haben. Oder ob das riesenhafte Gespenst, vor dem eine ganze Armee die Flucht ergreift, wirklich auf Napoleon anspielen soll.

Das Erstaunliche, das Bizarre der Erfindung bleibt unabhängig von den äusseren Veranlassungen. Hier liegt nicht immer ein fester Plan bei dem Beginn der Arbeit vor. Ein Einfall wird festgehalten, er wächst, er verdichtet sich und hat es nicht nötig, sich durch sachliche Bedeutung zu legitimieren. Wer sich mit diesen Blättern vertraut macht, wird den oder jenen Sinn herausfinden, aber das alles bleibt willkürlich und nur von persönlicher Bedeutung. Das Visionäre der Proverbios, dieses Vorüberhuschen von Licht und Schatten, kann nur mit den Traumgesichten der Tonwelt verglichen werden. In der Musik offenbart sich ein sehr bestimmtes Geschehen, aber die Verbindung mit den gesprochenen Begriffen ist nicht vorhanden. — Bilder ohne Worte. — Und noch eins: Goya war vollständig taub. Auch der Musikliebende kann die Musik entbehren, aber es muss furchtbar sein, von den unzähligen Geräuschen, die jedem Augenblick eine neue Mannigfaltigkeit geben, nichts, gar nichts wahrzunehmen. Vielleicht musste das Auge des Künstlers ersetzen, was dem andern Organ versagt war. Und daher dies Flackern, diese halben Erinnerungen, diese beängstigenden Träume. Wie ein Gemurmel, dessen Bedeutung verloren geht.

Wieviel man an den Proverbios verdorben hat, lässt sich auch an den vier andern kostbaren Blättern abschätzen, die man nicht in diese Serie aufgenommen hat, trotzdem sie nach Stil und Format sicher dazu gehören. Besonders merkwürdig ist eine Szene aus dem Zirkus: eine Reiterin steht auf einem Pferd, das mit allen

33. Der verdorrte Ast. Proverbios No. 3.



34. Die Reiterin.

Proverbios No. 10.

35. Der Tanz. Proverbios No. 12.

36. Fliegende Menschen. Proarbios No. 13.

vier Füssen auf einem ausgespannten Seil balanciert. Die Zuschauer füllen den Hintergrund.

Unter den übrigen Radierungen, die nicht zu einer der vier grossen Folgen gehören, sind die drei Blätter der „Gefangenen“ ausserordentlich schön, vielleicht das Stärkste, was Goya als Graphiker geleistet. — Auch der „Coloss“, ein nackter Riese, der, auf einer Anhöhe sitzend, in die Finsternis hineinstarrt, ist prachtvoll erfunden und gezeichnet.

Über zweihundert Zeichnungen, teils Rotstift, teils Tusche, befinden sich in Madrid im Pradomuseum. Die meisten sind Vorstudien zu den Radierungen, und nicht selten übertreffen sie diese durch grössere Lebhaftigkeit und Frische.

Die Malereien des Landhauses. In die Zeit der Proverbios ist auch die Entstehung der Wandbilder des Landhauses zu setzen. Wohl in dem ersten Dezennium des Jahrhunderts hatte Goya ausserhalb der Stadt, am andern Ufer des Manzanares, sich ein freundliches Landhaus mit grossem Garten gekauft. Drüben auf dem hohen Ufer sah er den Palast des Königs und die Stadt mit ihren Dächern und Kuppeln. Südlich schaute er aus seinen Fenstern zur Wiese des San Isidro hinüber, wo die Romeria gefeiert wurde, nördlich bis zu den Laubmassen der Bäume bei San Antonio de la Florida, und darüber hinaus bis zu den Bergen der Guadarrama. La Quinta del Sordo, die Villa des Tauben, wurde das Haus vom Volk genannt. An die Wände des Saales, der ihm als Atelier diente, eines Wohnzimmers und des Treppenhauses malte er mit Öl vierzehn Bilder, welche heute, nachdem ihre Ablösung von den Wänden geglückt, sich im Pradomuseum befinden. Leider sind sie infolge dieses Prozesses sehr dunkel geworden.

Es war der Abend seines Lebens, an dem Goya diese Werke schuf. Einige Kompositionen haben Ähnlichkeit mit Blättern der Caprichos. Aber der waffenfrohe Geist der Caprichos ist verschwunden. Ein grausiger Fatalismus deutet mit stummer Gebärde auf die entschleierten Schrecknisse des Lebens. Das sind Schicksalsbilder. Schicksale des Menschen auf ihre elementarste Form gebracht. Goya war nicht der Mann, der Symbolisches oder Mythologisches um seiner selbst willen darstellte. Auch brauchte er nicht aus dem Alten Testament oder den hellenischen Sagen, diesen unerschöpflich reichen Quellen grosser und starker Leidenschaften, sich Anregung zu holen. Er selbst hatte die ver-

wegensten Dinge erlebt. Und wie er oft unter seine Zeichnungen schreibt: „Ich hab' es gesehen, ich hab' es gesehen!" so könnte er von diesen Malereien sagen: ich hab' drum gerungen. Es ist, als ob der Weltgeist den Gealterten fragte: was dünkt dich nun von dem Leben, von welcher Art ist es? — und der Künstler sagte: ich hab' es ehedem für Spielerei gehalten, aber jetzt weiss ich, dass es ein Grausen ist. — Sinnloses Verschulden, verworrene Leidenschaft, trostloses Verhängnis. Was bleibt dem Menschen, um sich der Angst zu erwehren, die ihn in manchen Augenblicken packt? — Hohn? — der wäre zu klein. — Flucht? — aber wohin denn?

Goya findet die Befreiung in der bewussten Darstellung, in der gewollten Beherrschung ungreifbarer Wahnideen durch die sinnliche Form des Bildes.

Leichenhaft wirken diese Farben: Grau und Grün, trübes Gelb, verwaschene Schwärze.

Da ist ein Bild, das man die Parzen genannt hat, trotzdem es vier Personen aufweist. Ein Erklärer sagt leichthin: es kam Goya gar nicht darauf an, aus der Dreizahl der Parzen eine Vierzahl zu machen. — So? wirklich? — Über den Wipfeln eines Waldes bewegen sich schwebend vier Personen, zu einer massiven Gruppe vereinigt. Die Person links scheint die Richtung des Fluges anzugeben. Sie hat entschieden männliche Züge. Sie hält in der Hand die Figur eines embryonalen Kindes, welches die Veranlassung des Fluges zu sein scheint, und blickt das kleine Wesen ernst und aufmerksam an. Diese Person ist mit einem Laken oder Gewande bekleidet, dem wohl die Zauberkraft des Schwebens innewohnt, und dessen lange Zipfel auch die drei andern, sonst nicht bekleideten Personen zu tragen und ein wenig zu verhüllen scheinen. Diese drei haben weiblichen Charakter, eine hält eine halbgeöffnete Schere in der Hand, eine andere sieht durch ein Lorgnon hämisch-missgünstig zu dem kleinen Wesen hinüber. Nun: die Figur links hat Goyas eigene Züge! Man vergleiche das Selbstporträt auf dem kleinen Bilde „Goya und die Herzogin von Alba". — Die Deutung ist einfach genug. Von den zwanzig Kindern, die Frau Josefa geboren, erwuchs nur ein Sohn, der war die grösste Freude seines Vaters. Da malt der durch den Tod so oft Enttäuschte das Schicksal, das ihn mit einem toten Kinde davonträgt, vielleicht zu einer traurigen Begräbnisstätte.

Ein zweites Bild sagt ganz dasselbe: „Saturn, der seine Kin-

37. Die Parzen. Wandbild des Landhauses. Pradomuseum.



38. Prozession zur Wunderquelle von S. Isidro. Wandbild des Landhauses. Pradomuseum.



39. Vision der „Romeria“, Detail. Wandbild des Landhauses. Pradomuseum.

40. Hexensabbat. Wandbild des Landhauses.

Pradomuseum.

41. Hexensabbat, Detail. Wandbild des Landhauses. Pradomuseum.

der verschlingt". Ein Ungeheuer frisst mit grausiger Gier ein Menschlein. Sinnlos vernichtet das Schicksal die Wesen, die es selbst ins Leben setzte.

Auf einem andern Bilde sehen wir einen Berg, der sich wie ein Monolith ganz steil aus dem Gelände hebt. Ein schmaler Weg windet sich bergan. Hoch oben ragt ein Schloss. Über das Vorgelände, dort hinauf, bewegen sich auf zwei Strassen zwei lange festliche Züge, Reiter mit Trompeten. Und an der Spitze des einen Zuges jagen zwei Karossen. Ein Hochzeitszug! — Aber das Verhängnis droht. Ganz nahe dem Standpunkt des beobachtenden Malers, durch die Böschung des Felsens versteckt, stehen zwei Banditen und zielen mit einer Flinte auf eine der Karossen. Ein Reiter des andern Zuges erblickt sie, er erschrickt und reisst sein Pferd zurück. Aber es ist zu spät. Im nächsten Moment wird ein Schuss krachen, und ein Prinz wird in den Armen der Braut sein Leben aushauchen. In der Luft, gross und drohend, fliegen auf ihren Mänteln zwei Schicksalsgötter. Der eine wendet den Kopf zum andern und deutet mit der Hand entsetzt auf die Burg, als ob er sagen wollte: sieh, welch ein Verhängnis diesem stolzen Schlosse droht. Und die andere Gestalt fährt zusammen und ruft „wehe, wehe!"

„Garrotazos" . . . „Keulenschläge": aus dem Erdboden wachsen zwei Kerle hervor, die mit derben Knüppeln aufeinander losschlagen. Es mögen Hirten sein, in der Tiefe der Landschaft weiden zwei Rinderherden. Das Motiv des Zweikampfes, der für Goya eine alltägliche Sache war, ist hier auf die primitivste Naturform zurückgebracht.

„Judith und Holofernes": einige Erklärer behaupten: Judith hält den Kopf des Holofernes in der Hand, von links sieht ein altes Weib zu. — Ach was. — Es ist der Moment vor der Tat, der Moment jener unerhörten Spannung zwischen dem letzten grausigen Entschluss und seiner Vollführung. Rechts, aus dem Dunkel in das Bild hereinragend, das Kopfende eines Ruhelagers mit dem Haupt des tief schlafenden Fürsten. In der Mitte, hoch aufgerichtet, Judith, die Linke zusammenkrampfend, mit der Rechten das Dolchmesser hoch zum Todesstreich zückend. Links eine mitverschworene Alte, welche vorsichtig in den hohlen Händen einen glimmenden Span hält, um der Täterin zu leuchten. Goyas Neigung für das Haarsträubende, für die Augenblicke, in denen alle Tatkraft und aller Wahnsinn zu verschmelzen scheinen, ist



42. Liebespaar (Blatt I.) Lithographie.

hier auf das heftigste ausgeprägt. Wäre die Tat schon geschehen, so hätte er dem Gesicht der Heldin den Ausdruck des Triumphes gegeben. Ausserdem würde dann Judith gewiss nicht das Messer so hoch zücken: das Blut würde ihr ja in den Ärmel laufen.

Einige Bilder sind weniger schwierig zu deuten. Manola: eine junge Frau mit Mantille, von ausgeprägt spanischem Typus, lehnt graziös-melancholisch am Eingang eines Gartens. Man meint, dass es jene Frau Leocadia sein soll, welche den Künstler in den letzten Lustren seines Lebens mit zärtlicher Sorge umgab. — Ein alter Weissbart schleicht an langem Stock einher, ein Mönch mit dem Grinsen des Totenschädels flüstert ihm von hinten teuflische Dinge zu. — Eine tierisch schielende Person schlürft mit dem Löffel aus einer Suppenschüssel, eine andere nebenbei belauert sie verdächtig. — Hier liest ein Mann einen politischen Aufruf, andere Männer horchen in erregter Spannung. Dort lachen sich ein paar Weiber schief über einen Mann, der ratlos dasitzt. — Ein Hund schwimmt in trübem Strom gegen eine übergrosse Welle. Man sieht nur den Kopf des Tieres mit der verängstet hochgestreckten Schnauze. — In einer finstern Landschaft mit derben Felspartien steht rechts eine Gruppe erwartungsvoll ausschauender Menschen, ein Mönch, ein Kavalier mit Degen, alte dickbäuchige Weibsbilder. Links am Felsen verworrenes Gedränge um eine wundertätige Quelle.



43. Liebespaar (Blatt II). Lithographie.



44. Die Mensur. Lithographie.

Unerhört in der Drastik des Grausens sind die beiden langen niedrigen Bilder: „Vision der Romeria“ und „Hexensabbat“. Wieder übt Goyas Dämon Rache und Vergeltung an einem früheren Werk. Die so köstliche Romeria der neunziger Jahre zeigt ein harmlos bewegtes Volksfest. Man fährt in langen Reihen Korso oder lagert sich auf weichen Bergabhängen. Man schwatzt oder man schäkert, ein froher Lichtschimmer liegt über dem Ganzen. Jetzt nun gibt Goya die Nachtansicht dieses selben Festes. Es ist die Zeit der Dämmerung. Ein gespenstiges Licht wirft grelle Reflexe in halbdunkle Gesichter. Das Fest ist ausgeartet in Trunkenheit und erotischen Taumel. Über den hügligen Erdboden verstreut, sind Menschen in lärmendem Aufbruch begriffen; oder sie suchen sich und wälzen sich zueinander. Aus dem Dunkel ragt eine pyramidenförmige Gruppe vor, ein eng zusammengedrängter Knäuel Betrunkener, die durcheinander brüllen. Jeder ist nur mit sich beschäftigt, und doch haben alle das Gefühl der Zusammengehörigkeit. Unter ihnen ein junger blinder Gitarrespieler, grölend, die weissen Augäpfel rollend.

8

Das ist die Figur Pierrots, aus dem Maskenhaft-Melancholischen ins Fratzenhaft-Dämonische gesteigert.

Der Hexensabbat übertrifft alles, was Goya sonst von den Absurditäten der Psyche zu sagen wusste. In den Hexenbildern der Alameda hatte Goya in nüchterner Erzählung die angeblichen Vorgänge der Hexerei dargestellt. In den Caprichos war er mit einer Art Schadenfreude über das Blödsinnige dieser Sache hergefallen. Er hatte sie mehr als boshaften Schwindel und nicht gerade als gefährliche Besessenheit genommen. Jetzt malt er dämonisierte Menschen mit den stieren Blicken und den unheimlich blöden Mienen der Hypnose. An irgendeinem verruchten Ort wird der Sabbat gefeiert. Der Satan in Gestalt eines sitzenden Bockes leitet die Versammlung. Er hat das schwarze Gewand eines Abbé an und verrät sich so deutlich genug als ein Vermummter, der an den Manifestationen sexueller Masseninstinkte einen besonderen Reiz findet. Offenbar hält er eine Ansprache an die Novizen und fordert den Eid auf Satans Gesetze. Um ihn herum hocken Menschen — weit überwiegend sind es Frauen — und starren wie gebannt zu ihm hin. Ganz rechts, etwas abseits, sitzt auf einem Stuhl eine vornehme Dame, ein graziles Persönchen mit schwarzer Mantille, die Hände bei der nächtlichen Kälte in einen zierlichen Muff gesteckt. Zu Goyas Zeit war die Hexerei schon zu einem sensationellen Sport herabgekommen. Die Aufregung, die man in unsern letzten Jahrzehnten bald in Haschischklubs, bald in hypnotischen Séancen suchte, damals erwartete man sie von der Beteiligung am Hexensabbat, an den obszön-orgiastisch verlaufenden Zusammenkünften entarteter Menschen. Kein Zweifel, Goya besass Sachkenntnis. Und die Dame, ist es vielleicht eine der Edeldamen, die mit Goya sich in Abenteuer stürzten? — Der Mensch ist nicht nur Einzelwesen, er ist auch Massenwesen und erliegt ausser den Impulsen der Person auch in irgendeinem Grade den Konvulsionen der Masse. Die Massensuggestion — wir kennen sie am besten an der Panik, der Lynchjustiz und dem Terror — erreicht ihre wildesten Effekte bei sexuellem Orgiasmus. Man sehe diese nach geschlechtlicher Brutalisierung lechzenden Gesichter, diese verzerrten Fratzen. Die wissen, dass der Wahnwitz des Genusses auch der Wahnwitz der Qual ist. Wie grosse Hitze und grosse Kälte dieselben Brandwunden erzeugen, so haben die frenetische Lust und die frenetische Qual dieselbe seelische Betonung.



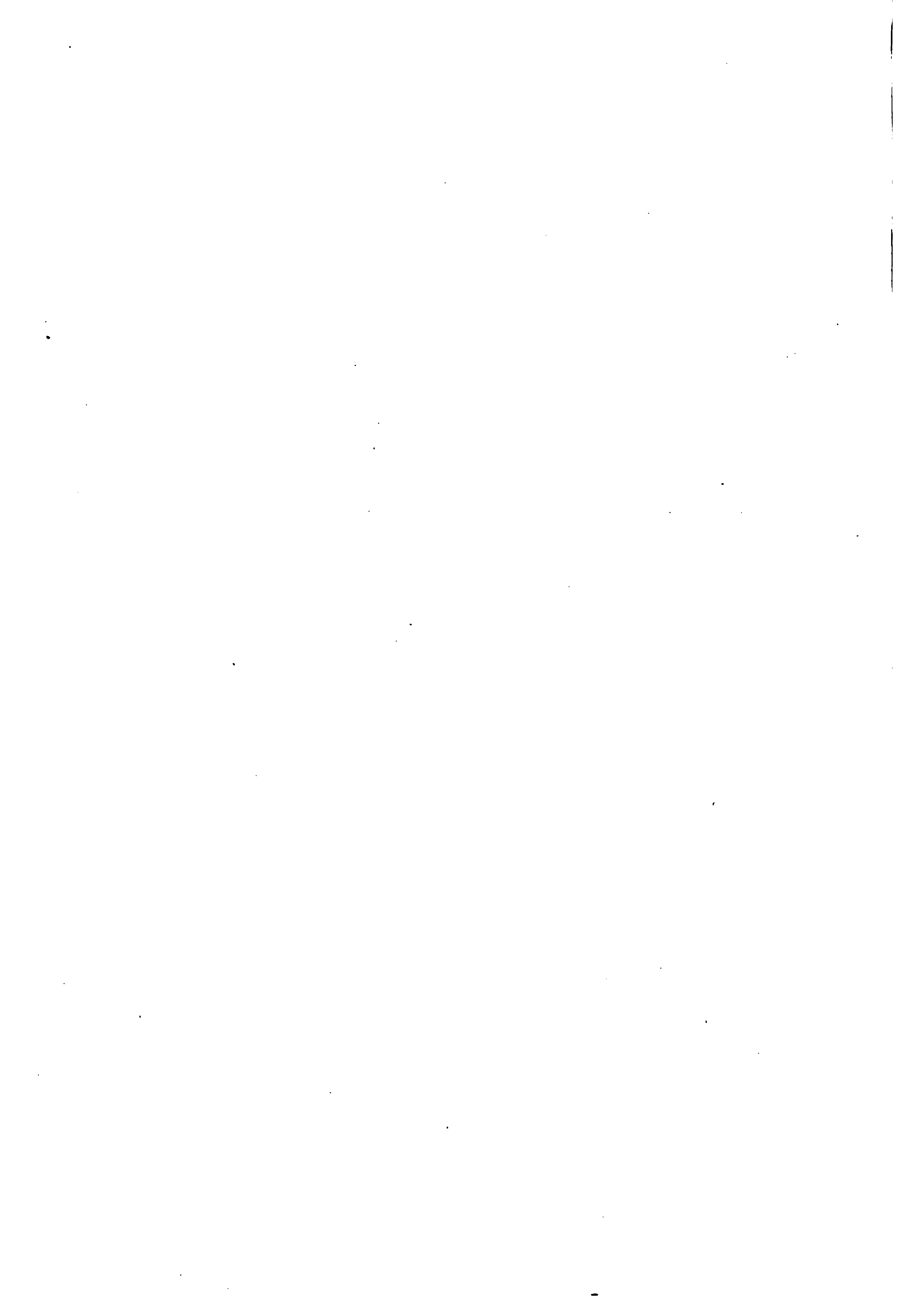
45. Wer wird siegen? Kreidezeichnung. Herr A. de Beruete, Madrid.

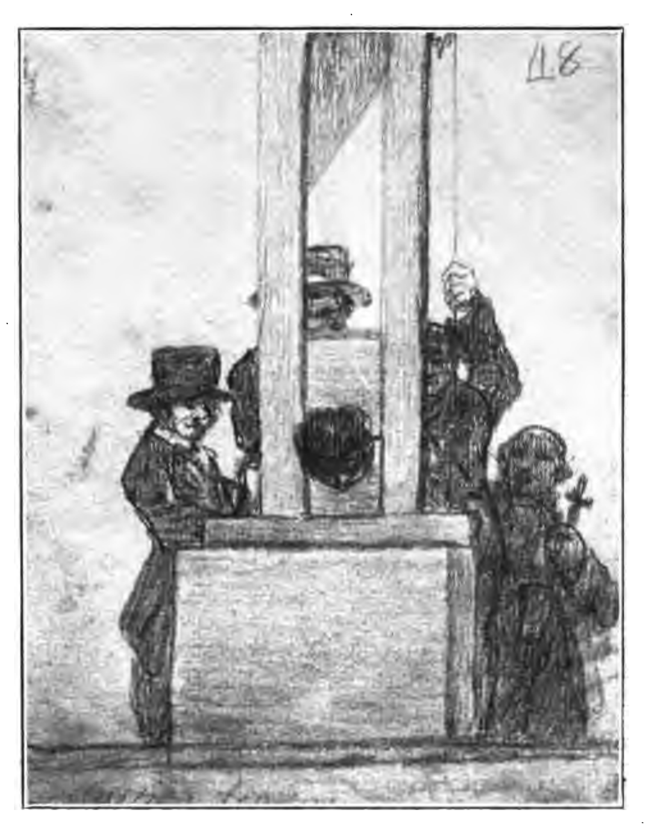


46. Ländliche Ereignisse. Kreidezeichnung. Herr A. de Beruete, Madrid.



47. Mitten in der Fastenzeit. Kreidezeichnung. Herr A. de Beruete, Madrid.





48. Französische Strafe, Kreidezeichnung. Herr A. de Beruete, Madrid.

Ein Drüber-hinaus, eine Steigerung solcher Affektmalerei war nicht mehr möglich. Hier ist ein Letztes: die Leidenschaft als Fatum, die Menschenseele als Brutstatt weniger Triebe, und der Rest ein Schrei in Todesangst.

Lithographien und Kreidezeichnungen. Am Ende seines Lebens kehrt Goya zurück zu rein künstlerischen Problemen. Seine derbe Natur hat die Anfechtung des Dämonischen überwunden. Nun will er nichts mehr sehen als das helläugige Leben, wie es sich bewegt, wie es die Glieder braucht, wie es springt und schreitet oder greift und reisst, wie es schafft und zerstört, wie es lacht und Grimassen schneidet. Instinkt und Leidenschaft sind ja nur Auslösungen. Das Künstlerische, das eigentlich Artistische haftet doch an dem, was im glücklich erwischten Augenblick irgendwo zu sehen ist. Aber nicht der Zu-

stand oder die ruhende Form in diesem Augenblick interessieren ihn, sondern die energetischen Faktoren: Antrieb und Beschleunigung oder Hemmung und Hindernis. Und indem er die Bewegung eines Körpers nach Wucht und Wirkung abmisst, wird er der erste Zeichner des energischen Temperaments, des Impulses, der Spontaneität. Er sieht die Formen nicht so, wie das Auge des gewöhnlichen Menschen sie zu sehen geübt ist. Er geht nie von dem Gelernthaben, sondern stets von dem Machenwollen aus. Er sagt nicht: ich kann es, darum zeichne ich, — sondern: ich will, also werd' ich's herauskriegen. Seine Linienführung segelt an den richtigen Formen oft genug vorbei, daraus macht er sich gar nichts. Wenn nur der Schwung gelingt, wenn nur die Muskelleistung herausgebracht wird.

Für Rembrandt ist das Licht die oberste Tatsache des Lebens, zu der er alles andre durch Abtönungen der Helligkeit in Beziehung setzt. Aus dem Dunkel lässt er die leuchtenden Dinge herauswachsen. — Velazquez unterscheidet Grade der Sichtlichkeit, er bewertet die Farbentöne und wägt farbige Flächen oder Flecke gegeneinander ab. Er nimmt das Bild als ein Ganzes, als ein einheitliches Sehfeld, und lenkt durch die farbige Behandlung das Interesse auf die Punkte, die er herausholen will. — Goya unterscheidet Grade der Drastik. Er ist der erste Impressionist der Bewegung und darum der Vorfahr aller wirklich modernen Illustratoren. Keine Arabeske hält ihn auf, keine Tändelei betört ihn, er sieht das Typische der Haltungen und Bewegungen des menschlichen Körpers, er trifft das Lapidare mit jener Weisheit, die in den letzten Werken grosser Künstler sich offenbart. Das ist die Weisheit dessen, der nicht mehr mitten drin ist. Goya ist milde geworden. Und auch in den technischen Mitteln des Ausdrucks vermeidet er das Harte, die heftigen Kontraste. Er nimmt den weichen Kreidestift, er lernt — mit dreiundsiebzig Jahren! — die Technik der Lithographie.

1796 hatte Senefelder in München die ersten Versuche in der Kunst des Steindrucks gemacht. Goyas erste Blätter — sie sind 1819 entstanden — verraten noch die Schwierigkeiten des Handwerks. Bald aber beherrscht er die neue Technik frei und sicher. Er zeichnet einen Stier, der von fünf Hunden angefallen wird; ein Duell zwischen zwei Kavalieren in altspanischem Kostüm. Eine Teufelsszene beweist, dass sein In-



49. Es wird bald reissen. Kreidezeichnung. Herr A. de Beruete, Madrid.



50. Der glückliche Mensch. Kreidezeichnung. Herr A. de Beruete, Madrid.



51. Die Schlittschuhläufer. Federzeichnung. Herr A. de Beruete, Madrid.



52. Selbstporträt, Federzeichnung. Marqués de Seoane, Madrid.

teresse für die Dämonenwelt sich vom Psychologischen ins rein Optische gewandelt hat. — Ein andres Blatt ist „Der Schlaf" genannt worden. Ein junges Weib schläft tief, den Kopf hintüber in den Schoss einer alten Frau lehnend. Die Alte, deren Hände den Kopf der Schlafenden betasten, blickt hämisch-triumphierend auf einige erschrocken zuschauende Weiber. Offenbar eine Hypnose! Von den Zaubereien der Hexe kommt Goya zu der natürlichen Suggestion, deren wunderbares Wirken den Gesichtern so eigentümlichen, befremdenden Ausdruck verleiht.

1824 siedelte Goya nach Bordeaux über, um dem rauhen Klima der kastilischen Hochebene zu entgehen. Und von dort aus besuchte er Paris.

Im Louvre hängt ein köstliches kleines Bild von Watteau, Le faux Pas: ein junger Mann versucht mit sanfter Gewalt ein junges Mädchen zu bezwingen, das im Freien am Boden sitzt; sie sträubt sich ein wenig. — Goya muss dieses Bild gesehen haben. Seine beiden lithographierten Liebespaare können erst nach dem Pariser Aufenthalt entstanden sein. Watteaus Mädchenfigur hat ihm als Modell gedient. Aber die Szene ist aus dem unendlich Liebenswürdigen des Franzosen in das schonungslos Leidenschaftliche des Spaniers verschoben worden.

In diesen letzten Lebensjahren des Künstlers entstanden auch die sogenannten „Taureaux de Bordeaux", vier Stierkampf-

szenen, in denen die schnellen Bewegungen der Menschen und Tiere überraschend geistreich und treffsicher erfasst sind. Auf der gleichen Höhe stehen das entzückende Blatt der tanzenden Spanierin und das Duell im Kostüm der Zeit. —

Die vielen Kreidezeichnungen dieser Jahre waren offenbar Studien für eine grosse Serie von Lithographien, die nicht zur Ausführung gelangt ist. — Die Erfindung ist ganz ausserordentlich. — Zwei fuchswilde Burschen sind einander hart auf den Leib gerückt und zielen mit ihren Pistolen einer auf die Brust des andern. — Ein Anatom zersägt mit einer Säge, wie sie die Zimmerer benützen, den zusammengekrümmten Leichnam eines Verbrechers; zwei Assistenten beobachten die grässliche Arbeit. — Ein Bauer entdeckt einen Gehängten, der neben der Landstrasse an einem Ast baumelt. — Die Guillotine trennt den Kopf eines Verurteilten vom Rumpf. — Am erstaunlichsten aber ist die Figur eines Schiffers, der angestrengt sich zurückstemmend an einem Tau reisst. Mit welcher Kühnheit ist diese Gestalt in den Raum gestellt! — Wiederholt sind Idioten und harmlose Geistesgestörte gezeichnet. Da steht so ein Armer, reliefartig hebt sich seine Figur vom dunklen Hintergrund. Er spreizt die Hände nach vorn und lacht blöde vor sich hin. „Der glückliche Mensch" lautet die Unterschrift. — Sonst ist da noch allerlei merkwürdiges Volk: ein Schlangenbändiger, ein Mensch mit einem Krokodil, fremdländische Typen. —

Herr A. de Beruete, der die meisten dieser Blätter besitzt, bewahrt auch eine Federzeichnung, eine Eislaufszene, die mit der naiven Fröhlichkeit eines Holländers gemacht ist. Die ungewöhnliche Körperhaltung beim Eislauf, das Neigen des Oberkörpers nach vorn, das Zurückwerfen des Kopfes, das Ausschlagen mit den Beinen, das Fuchteln und Balancieren mit den Armen — all das ist leicht und überzeugend herausgebracht.

Eine andre kleine Federzeichnung ist im Besitz des Marqués de Seoane. Goya schreibt einem Freunde und zeichnet ihm sein Selbstporträt vorn in den Brief. Das ist der Kopf eines Mannes, der nichts mehr auf Äusserlichkeiten gibt. Ein bittrer Zug vermindert nicht den entschlossenen Ausdruck des Gesichts, der an den zusammengekniffenen Lippen besonders hervortritt. Auf dem immer noch wirren Haar sitzt keck eine breitschirmige Mütze. — Es ist ein grober Witz, das Selbstporträt des Velazquez

neben diese Porträtskizze zu stellen, den Edelmann, dessen Wesen in ritterlicher Milde sich ausprägt, dessen Lebenswerk nur noch von seiner Lebensart übertroffen wird, neben den derben Volksmann, der sich den Teufel schert um das Herkommen, dem jeder Tag ein Aufbrausen bedeutet und jedes Werk einen Vormarsch zu Neuerungen.

Aus derselben Zeit stammt das Porträt, das der Hofmaler Lopez auf Wunsch des Königs von Goya gemacht hat, als dieser sich 1825 eine kurze Zeitlang wieder in Madrid aufhielt. Lopez stellt ihn dar, sorgfältig angekleidet auf einem Stuhl sitzend mit Pinsel und Palette. „Lopez seinem Freunde Goya" schrieb der Fünfundfünfzigjährige auf das Bild des Achtzigers. Es ist das Beste, was Lopez gemalt hat, übrigens merkwürdigerweise das einzige Goyaporträt von fremder Hand. —

Goya starb 1828 in Bordeaux.

Die künstlerische Entwicklung. Welch ungeheure Wandlungen hat dieser Mensch durchgemacht! Aus dem Taugenichts wird ein Streber, dann auf der Höhe des Lebens ein Menschenkenner und Menschenverächter, und endlich ein Beobachter, der die zitternde Bewegung mit jener Ruhe und Reife zeichnet, wie sie nur am Ende eines überreichen Lebens möglich zu sein scheint. Er hat bis in die letzte Zeit hinein oft und gern Anregung von Kunstwerken empfangen, hat andern Künstlern und andern Zeitaltern vieles abgesehen, dennoch gleich zu Beginn seiner ernsten Arbeit ein eigenes schöpferisches Können bekundet und sich zu einer Unabhängigkeit heraufgebracht, die ihm als Neuerer und Erfinder in weite Zukunft hinaus Wirkungen verbürgt.

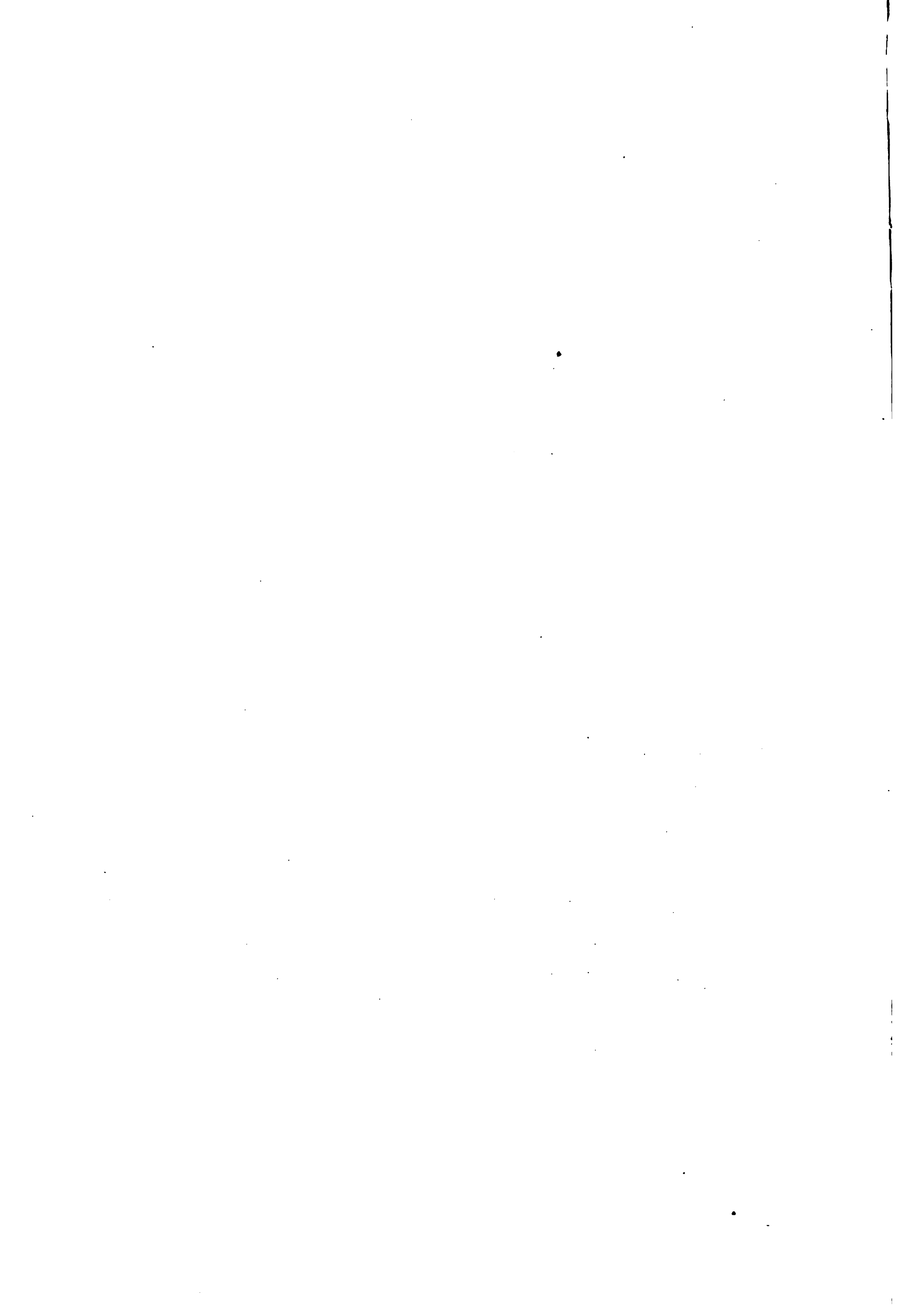
Ganz verschiedene Personen scheinen in ihm nacheinander zu Worte zu kommen. Der Schüler des Rokoko malt die Tapeten für den König. Er entwickelt aus den französischen Vorbildern einen national-spanischen Charakter und malt die Kapelle des Antonio de la Florida. Er ist der Maler der Heiligen und der Hexen. Er porträtiert die Menschen, erst als Gesellschaftspuppen und Standespersonen, als Träger einer Tracht oder Repräsentanten eines Charakters. Bald aber entdeckt er in den Gesichtern die Fratze. Die zerrt er nun hervor, stellt sie allein dar, wird zum Karikaturisten. Er findet das Prinzip der Fratze auch in der Bewegung des Menschen. Er erweitert das Gebiet der Karikatur von den Formen und Physiognomien auf die

Szenen und Geschehnisse. Er wird drastisch, wird Illustrator. — Er ist ein Kolorist, der von den späten Venetianern den Auftrag, von Velazquez die Formwirkung der Farbe gelernt hat. Dennoch verzichtet er auf ihre Wärme, ihre köstliche Schmeichelei. Er bringt seine Wirkungen auch mit trüben Tinten heraus. Und dann geht durch sein ganzes Leben eine wachsende Neigung zum Schwarz-Weiss. Er bereichert die Mittel der Graphik. Er erkennt, dass die graphischen Künste eher als die andern den Impressionen der Bewegung gerecht werden. So entstehen neben den farbigen Genrebildern die grossen Folgen der Radierungen. Von dem Psychologischen der Caprichos zu dem Politischen der Desastres, dem Nationalen der Tauromaquia, dem Bizarr-Phantastischen der Proverbios. — Dann erscheinen die Visionen des Landhauses wie eine Katastrophe, in der die unheimlichen Naturkräfte eines Künstlerlebens sich zu entladen und zu vernichten scheinen. — Aber unversehrt und lauter geht der Unbeugsame aus diesen Erschütterungen hervor. Seine Porträts haben schon lange die Züge eines ehrlichen Menschseins gewonnen; Gesicht und Fratze sind nun verschiedene Dinge geworden. — Und im letzten Jahrzehnt ist Goya ein Artist, der unbeirrt durchaus nur noch künstlerischen Interessen nachgeht: den Problemen der Bildwerdung aller Dinge. Noch einmal findet er Neues in der „Bewegung": nicht mehr die Ausdrucksform des persönlichen und gesellschaftlichen Willens, sondern nur noch das Phänomenale, Bewegung als Kunstwert, ebenbürtig dem Licht und der Farbe. Goya sah als erster die Phasen der Bewegung. Und so machte er den entscheidenden Schritt vom Architektonischen zum Technischen, vom Dekorativen zur Illustration.

Eine reiche Entfaltung. Freilich keine unteilbare Einheit des Charakters, wie sie der vornehme Velazquez in so überwältigendem Masse besass. Der Demokrat hat die Weltstellung des Aristokraten erobert, aber die Noblesse bleibt ihm verschlossen. Dafür steigen aus der Tiefe des Volkes der gotische Geist der Unabhängigkeit und die unbefangene Kraft neuen Gestaltens. —



53. V. Lopez, Goya. Pradomuseum.



Wichtigste Literatur.

Zeferino Araujo Sanchez, Goya, Madrid 1895. Eine geschmackvolle Würdigung des Künstlers, mit Katalog.

Paul Lafond, Goya, Paris 1902. Ein wenig zu empfehlendes Buch, schön ausgestattet, aber mit ungeschickt gewählten Illustrationen.

Paul Lefort, Francisco Goya, Paris 1877. Der für den Sammler ausserordentlich wertvolle kritische Katalog des radierten und lithographierten Werkes, nebst kurzer Biographie. Eine verbesserte Neuausgabe wäre sehr zu wünschen.

V. von Loga, Francisco de Goya, Berlin 1903. Das auf eingehendes Studium aller zugänglichen Quellen begründete biographisch-kritische Hauptwerk über Goya, mit grossem Katalog und zahlreichen Reproduktionen.

W. Rothenstein, Goya, London 1900. Der sehr lesenswerte Essay eines vornehmen Kenners und Liebhabers.

Conde de la Viñaza, Goya, su tiempo, su vida, sus obras. Madrid 1887. Kunsthistorische Darstellung, mit umfangreichem, auch das ganze graphische Werk umfassendem Katalog.

Charles Yriarte, Goya. Paris 1867. Ein sehr lebhaft, aber mit wenig Quellenkritik geschriebenes Buch, mit mangelhaften Reproduktionen.

Reihenfolge.

Verzeichnis der Abbildungen.

Allen Sammlern und Kennern, die meine Studien unterstützt haben, insbesondere den Herren Conde de Villagonzalo und A. de Beruete in Madrid, spreche ich meinen verbindlichsten Dank aus.

K. B.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

